## Coleção Todas as Artes

Das tradicionais sete artes às concepções mais contemporâneas, a arte vem ampliando seu domínio e efeito sobre o mundo. Todas as artes é uma coleção que pretende refletir essa diversidade de manifestações, teorizadas por críticos, filósofos, acadêmicos e profissionais que fazem da arte seu ofício.

ISBN 85-99102-01-X

9 788599 102015

martins

Teorias da Arte

Anne Cauquelin

martins

# Teorias da Arte

Anne Cauquelin

martins

É válida a forte sensação pós-moderna de que se pode dizer 'qualquer coisa' sobre a arte? Devemos nos deter nas teorias da arte em detrimento de sua apreciação ou seu deleite? Quais são as teorias de fundação e de acompanhamento da arte? Qual o objeto e o lugar da arte?

Em *Teorias da arte*, Anne Cauquelin empreende um estudo abrangente sobre estética, levando o leitor à reflexão especulativa dessas e muitas outras questões. É a partir da influência das teorias no domínio da arte, com a exposição de diversas categorias de pensamento, que a autora desenha uma trajetória que parte de Platão, visita Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e aporta em Aristóteles, Kant e Adorno. Ao final, tem-se uma síntese não ingênua de todas essas teorias estéticas e uma luz sobre esse palimpsesto no qual construímos "nossa inabalável crença na arte".

# Teorias da Arte

ANNE CAUQUELIN

# TEORIAS DA ARTE

Tradução
REJANE JANOWITZER

Revisão técnica
VICTORIA MURAT

martins

O original desta obra foi publicado em francês com o título
*Les théories de l'art*
Copyright © 1998, Presses Universitaires de France, Paris.
Copyright © 2005, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

**1ª edição**
*julho de 2005*

**Tradução**
*Rejane Janowitzer*

**Revisão técnica**
*Victoria Murat*
**Preparação**
*Eliane Santoro*
**Revisão gráfica**
*Ana Maria Cortazzo*
*Tereza Gouveia*
**Produção gráfica**
*Geraldo Alves*
**Paginação/Fotolitos**
*Studio 3 Desenvolvimento Editorial*
**Impressão e acabamento**
*Yangraf*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Cauquelin, Anne
Teorias da arte / Anne Cauquelin ; tradução Rejane Janowitzer. – São Paulo : Martins, 2005. – (Todas as artes)

Título original: Les théories de l'art.
ISBN 85-99102-01-X

1. Arte – Filosofia 2. Arte moderna – Século 20 – Filosofia I. Título. II. Série.

05-4796 CDD-701

**Índices para catálogo sistemático:**
1. Arte : Filosofia 701

*Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à*
***Livraria Martins Fontes Editora Ltda.** para o selo **Martins**.*
*Rua Conselheiro Ramalho, 330 01325-000 São Paulo SP Brasil*
*Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3115.1072*
*e-mail: info@martinseditora.com.br http://www.martinseditora.com.br*

# SUMÁRIO

Introdução ..... 9

I. O que entender por 'teorias da arte'? ..... 9
1. Um cortejo ritual ..... 11
2. Estética e teorias da arte ..... 12
3. Uma definição pragmática ..... 15

II. Tipologia de ações possíveis ..... 17
1. Fundação ..... 17
2. Acompanhamento ..... 18

PRIMEIRA PARTE

AS TEORIAS DE FUNDAÇÃO ..... 23

CAPÍTULO 1 – As teorias ambientais ..... 27

I. Platão ou a origem do teórico para a arte ..... 27
1. O duplo discurso ..... 28
2. A tríade inseparável ..... 30
3. Uma tradução desconcertante ..... 32
4. A disseminação ambiental ..... 34

II. A arte como sintoma: Hegel ..... 36
1. Um horizonte para a arte ..... 36
2. Periodização e finalidade ..... 38
3. Uma teoria do sintoma ..... 41

III. O halo romântico ..... 42

IV. A arte como vida: Nietzsche, Schopenhauer ..... 46

1. O começo absoluto ..... 47
2. A aparição da aparência ..... 48
3. Uma metafísica sem metafísica ..... 49
4. A tradição voa em pedaços ..... 50
5. Na paisagem de Schopenhauer ..... 51

Conclusão ..... 53

CAPÍTULO 2 – As teorias injuntivas ..... 55

I. Aristóteles ou as regras da arte ..... 56
1. Um instrumento para a autonomia: a taxonomia ..... 57
2. A arte da *mimesis* ou de uma teoria da ficção ..... 61
3. O modelo e a injunção ..... 68

II. Kant e o sítio da estética ..... 70
1. O conhecimento da arte como conhecimento autônomo: um sítio para a estética ..... 71
2. Os quatro paradoxos fundadores ..... 72
3. O julgamento constrói seu objeto: a idealidade kantiana ..... 76
4. Uma vulgata estética ..... 78

III. Adorno, a negação da crítica ..... 79
1. Uma teoria crítica ..... 80
2. A negatividade estética ..... 82
3. O efeito Adorno, a injunção vanguardista ..... 83

Conclusão – A ação das teorias de fundação ..... 87

SEGUNDA PARTE

AS TEORIAS DE ACOMPANHAMENTO ..... 91

CAPÍTULO 1 – As teorizações secundárias ..... 93
I. O eixo hermenêutico ..... 94
1. A preocupação de compreender ..... 95
2. O jogo da arte ..... 98
3. A verdade da linguagem: a linguagem-mundo ..... 101
4. Interpretações analíticas e historicistas ..... 105

II. O eixo semiológico ..... 113
1. A tentação semiológica ..... 114
2. Uma lógica do signo ..... 117
3. A última palavra ..... 122

CAPÍTULO 2 – As práticas teorizadas ..... 129

I. Uma teorização prática: a crítica de arte ..... 134
1. Para novo objeto, nova crítica? ..... 136
2. O modelo do paradoxo crítico: Diderot ..... 141
3. Fortúnios e infortúnios do modelo ..... 145
4. Um caso de crítica muito influente: Greenberg ..... 147

II. Uma prática que é pensada ou 'isto não é um livro' .. 154

III. O rumor teórico ..... 158
1. A doxa, nascimento e usos ..... 160
2. Transmissão do elo e lugar-comum ..... 162
3. As proposições dóxicas sobre a arte e seus usos ..... 165

Bibliografia ..... 173
Apêndice ..... 175

# INTRODUÇÃO

## I. O QUE ENTENDER POR 'TEORIAS DA ARTE'?

De imediato, podemos nos perguntar a respeito do sentido do título: 'Teorias da arte'. Trata-se *de fato* de teorias no sentido geralmente atribuído ao termo, ou seja, de teoria científica? Ou, ainda, de teorias que manifestam uma coerência interna, desencadeando proposições que se deduzem umas das outras para formar um conjunto dotado de valor de construção para um objeto, cujo gênero típico é o das teorias matemáticas. Existem teorias desse tipo para a atividade artística e para o domínio da arte? A arte não é incompatível com um tratamento científico? E, afinal, podemos até nos perguntar (e de fato é uma pergunta freqüente) se há necessidade de saber alguma coisa sobre as teorias da arte, ou se não é melhor ignorá-las para nos dedicarmos ao deleite, ao prazer que a teorização – cogita-se – irá por certo destruir ou pelo menos colocar a distância.

O plural 'teorias da arte', contudo, permite pensar na existência de uma espécie de atividade contínua à qual diversos autores se dedicaram e que foi, provavelmente, por alguma razão, importante para eles. E que, portanto, de alguma maneira, a arte invoca a teoria, seja por constituir o objeto (o 'da' remetendo ao *de* latino: a respeito da arte), seja porque a teoria pertence à arte (o 'de' considerado como genitivo), na qualidade de componente necessário.

Assim, existem diversas entradas, bem como existem diversas teorias. A questão é, por um lado, saber como distingui-las entre si e, por outro, saber quais são suas funções, a quem e para que elas servem, se são úteis e utilizadas ou se permanecem nas nuvens das especulações abstratas sem jamais baixarem à terra.

O objetivo desta obra é esclarecer esses pontos, propondo uma tipologia das teorias existentes, do ponto de vista de seus efeitos sobre o domínio artístico. Tal proposição já contém em si uma resposta à segunda questão, a de sua utilidade. Seu número e sua diversidade parecem de fato descartar a hipótese de que estejam aí 'sem nenhuma razão'. Mas, ao mesmo tempo, essa diversidade torna necessário distinguir os papéis diferentes que elas podem representar – e continuam representando – tanto para os artistas e suas obras quanto para o público.

Desse modo, em vez de encadear as filosofias da arte em uma seqüência cronológica – tarefa que esta modesta apresentação não conseguiria realizar a contento, e que, além de



tudo, não poderia de forma alguma ser exaustiva –, o caminho escolhido foi caracterizar os diversos gêneros de discursos teóricos e, do conjunto dessa classificação, destacar alguns que pareçam ter tido mais impacto sobre a sensibilidade estética, sobre o pensamento do que é a arte e sobre a produção das obras.

Tal escolha significa que nem todas as 'teorias da arte' – ou o que se costuma chamar assim – estarão presentes aqui, mas apenas algumas delas, que funcionarão como exemplos do gênero de discurso que representam. Em contrapartida, será mencionada uma grande quantidade de discursos que em geral não são incluídos entre as teorias propriamente ditas, mas que apresentam elementos teóricos importantes e têm efeito direto ou indireto sobre as práticas artísticas.

## 1. Um cortejo ritual

Um dos sentidos de 'teoria' está ligado à etimologia *theoria*, procissão ou cortejo ritual em honra a um deus, que convoca toda sorte de participantes para uma festa votiva. Lá se vêem padres, tocadores de flauta, dançarinos e carpideiras, carregadores de instrumentos do culto, desocupados atraídos pelo evento, punguistas, gente nas janelas, em suma, uma comitiva variada, da qual *theos*, o divino, é o instigador.

Ao nos lembrarmos dessa origem, tentamos não adornar o termo mais bruto de teoria em seu sentido habitual – o de especulação abstrata –, mas sim indicar a proximidade das duas acepções, proximidade sustentada por uma idéia de

seqüência, de procissão organizada, e a de finalidade: a teoria especulativa, assim como a *theoria* ritual, visam, ambas, a um objeto que elas constroem ou sustentam. Ambas, em seu rastro, vão concitando um grande número de participantes que, mesmo não sendo necessariamente líderes, têm, ainda assim, uma ação determinante sobre o objeto visado.

Podemos, então, nos referir a essas duas acepções para expor tanto as teorias especulativas, fundadoras, constitutivas da arte tal como ela se apresenta a nós, quanto as teorias de acompanhamento, que formam em torno da arte uma área ativa de comentários e a envolvem com seus cuidados zelosos. Nessa tentativa de envolvimento, chegaremos até mesmo a falar de 'rumor teórico', cujos autores, ao mesmo tempo inumeráveis e anônimos, nem por isso deixarão de ser auxiliares teóricos importantes, agindo especificamente no domínio da arte.

## 2. Estética e teorias da arte

Uma vez que, afinal, trata-se de ultrapassar em muito o sentido estrito do termo 'teoria' para expor as diferentes formas de tratamento especulativo da arte, por quê – é possível perguntar – não utilizar o termo 'estética'?

'Estética' é, de fato, o termo geralmente usado para designar a área de significação que se desenvolve em torno da arte. Com essa palavra, compreendemos a maior parte das vezes um número grande de coisas bastante diversas quanto ao seu gênero, papel e sentido.



Empregado como *adjetivo*, por exemplo, 'estética' qualifica comportamentos que parecem ter alguma coisa em comum com os atributos conferidos à atividade artística: a harmonia, a gratuidade, o prazer, o desprendimento: uma atitude, um gesto estéticos podem ser considerados obras de arte. Esse emprego, cujo manejo é bastante vago, refere-se a certa idéia do que seja a arte, ou do que deva ser, ensejando uma definição latente que todo mundo supostamente compartilha.

O *substantivo* 'estética', entretanto, remete a um *corpus* teórico constituído de textos que definem o domínio específico da arte, propõem análises, avaliam obras. No conjunto, a estética pode ser considerada uma disciplina ou matéria de estudos: é um *sítio*. Esse sítio admite diversas 'teorias', segundo as espécies de estéticas próprias de seus autores. Temos, desse modo, a estética de Hegel, a de Kant, a de Adorno etc. Ou ainda a estética romântica, a barroca, a renascentista, que caracterizam para cada época uma maneira particular de ver, de sentir e pensar a arte. Elas não constituem teorias, mas terminam construídas como uma visão de conjunto de um período.

Vê-se que a distinção entre o adjetivo 'estética', largamente utilizado, e o substantivo que designa uma área de reflexão específica não é tão fácil de detectar em todos os casos.

Quando se considera, contudo, que o próprio termo 'estética' foi proposto no século XVIII para abarcar diferentes pesquisas, ensaios, pensamentos, descrições de obras ou diálogos filosóficos que tinham por objeto as noções de belo,

de estilo, de gênero, percebe-se que existe nesse fato uma tentativa de junção, sob uma mesma marca (*label*), de discursos que tratam mais ou menos do mesmo objeto. Mas uma palavra comum não resolve a questão dos diversos objetos heterogêneos. Mesmo que, no século XVIII, o empreendimento de Baumgarten tenha tentado construir uma espécie de *órganon* do pensamento sensível com sua *Aestetica* (termo utilizado então pela primeira vez como 'ciência do sensível')[1] e o de Kant com a *Critique du jugement de goût* (uma teoria) tenha conferido uma base a esse conjunto fluido, o termo 'estética' mantém ainda um uso confuso.

Assim, Benedetto Croce, em um de seus textos reunidos sob o título *Essais d'ésthétique*, define estética como a ciência da arte, mas afirma de imediato não se tratar de 'ciência' propriamente dita, mas de visão filosófica, interrogando-se em seguida para saber se a crítica de arte é ou não é estética, assim como a história da arte[2].

Essa é a razão pela qual, em vez de ter de precisar a cada momento em qual sentido estamos tomando 'estética' – domínio amplo de qualquer ação ou pensamento que sejam ligados à arte, ou *corpus* restrito de especulações filosóficas –, escolhemos falar aqui de 'teorias da arte', permitindo-nos determinar de que espécie de teoria ou de discurso estamos tratando.

1. Alexandre Baumgarten, *Aestetica*, 2 v. (Francfort-sur-l'Oder, 1750-1758).

2. Benedetto Croce, *Essais d'esthétique* (tradução, seleção e apresentação de Gilles Tiberghien, Gallimard, 1991).



Nessa topografia, que destaca os lugares onde se situa a reflexão sobre a arte, as 'teorias da arte' ocupam de fato uma parte do sítio genérico 'Estética', mas apenas uma: elas são a parte especulativa, permanentemente ultrapassada pelos usos correntes do termo, ao passo que elas próprias reproduzem em seu campo a separação entre o que nós chamaremos de teorias bem formadas, ou sistemáticas, e os elementos teóricos dispersos.

## 3. Uma definição pragmática

> "Considerar quais são os efeitos práticos que achamos que podem ser produzidos pelo objeto de nossa concepção..."
>
> Peirce[3].

Desse modo, poderíamos tomar as teorias da arte bem formadas – aparentadas com as teorias científicas pelo fato de procederem de um sistema – apenas como uma parte de uma atividade teórica muito mais ampla. Esse ponto de vista permite abrir o campo a discursos de gêneros diferentes, como o dos críticos de arte, dos historiadores da arte, dos semióticos, dos fenomenólogos, dos psicanalistas, dos próprios artistas, que com freqüência teorizam suas práticas. Discursos que, aliás, nos são familiares (possivelmente mais do

3. C. S. Peirce, "Comment rendre nos idées claires", *Textes anti-cartésiens* (trad. de J. Chenu, Aubier, 1984).

que as teorias especulativas) e, portanto, têm muito mais impacto sobre nossos julgamentos e sobre a atividade estética em geral.

Em vista disso, nosso caminho será na direção de uma definição da teoria ou do teórico da arte como *atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte.*

Com efeito, não estaríamos dizendo nada sobre uma teoria se nos contentássemos em expor seu conteúdo, ou seja, em resumi-la em algumas páginas; sobretudo não iríamos assim torná-la nem mais visível nem mais compreensível, se nada disséssemos a respeito de sua importância, do poder que ela tem ou não de construir seu objeto. Se em geral a relação da teoria com a prática justifica sua existência, é justo essa relação que, em um domínio como o da arte, enfatiza o valor de uma teoria.

Essa articulação – que nem sempre é perceptível nas ciências – é, no âmbito que nos diz respeito, mais facilmente detectável, na medida em que as manifestações da arte são visíveis, mostradas e mostráveis, e que seus comentários teóricos são de fácil acesso – as mídias se encarregam de epigrafá-los.

Ao propor que se entenda por 'teorias da arte' qualquer discurso cujos efeitos sobre o domínio artístico podem ser notados, estaremos abrindo à teoria um alcance mais vasto do que aquele que em geral lhe é consignado. E, se aceitarmos essa definição absolutamente pragmática (as teorias julgadas de acordo com seus efeitos), ela nos conduzirá en-



tão a caracterizar – a 'tipologizar' – um leque de ações possíveis, e de fato levadas a cabo, no que diz respeito à constituição e depois à manutenção ou à transformação do sítio da arte, de seus princípios, até mesmo de suas regras. Em suma, ela nos conduziria a analisar tipos de ação, em vez de avaliar o conteúdo conceitual das especulações. A partir de um inventário de ações possíveis, poderíamos então determinar um lugar para cada teoria, bem como para cada tentativa de teorização.

## II. TIPOLOGIA DE AÇÕES POSSÍVEIS

### 1. Fundação

A ação de construir, de fundar um domínio de atividades específico dentre todos os domínios de atividades é decerto o que importa mais que tudo. No que diz respeito à arte, essa ação fundadora existe, pertence àquela atividade de pensamento que reinou na Grécia antiga e deu o poder de ação inicial à razão, à ciência, à sabedoria e à arte, e que se chama filosofia. Contudo, é preciso não acreditar que a arte, o que ela é ou o que ela deve ser, tenha saído pronta da cabeça dos pensadores – filósofos que a teriam desse modo arrancado da indistinção e a colocado como atividade autônoma. Bem longe de alcançar ou mesmo de objetivar esse resultado, um filósofo como Platão menciona a arte apenas episodicamente, semeando por assim dizer grãos de teoria, de

idéias, ou, melhor diríamos, de tonalidades, uma ambiência na qual a arte e seu conceito – o belo – vão se encontrar envolvidos. A idéia platônica do belo e da arte forma desde então um horizonte teórico mais do que uma teoria propriamente dita. Essa espécie de ação fundadora, nós podemos chamar de *Ambiental* e assim incluir em seu ativo algumas teorias, ambientais também, que terão a mesma função.

Outra ação de fundação, mais concreta, é a que consiste em estabelecer regras de ações tais que, uma vez seguidas, obtém-se o que será qualificado como obra de arte, ou, ainda, estabelecer princípios segundo os quais um julgamento adequado será realizado a respeito da arte e do belo, ou, finalmente, estabelecer limites à atividade artística assinalando o que ela não deverá tornar-se. Esse gênero de fundação, que decorre do discurso injuntivo, é ilustrado tanto por Aristóteles quanto por Kant e Adorno. Nós o denominaremos *Teorias Injuntivas*.

## 2. Acompanhamento

Indispensáveis, as fundações estariam contudo fadadas ao esquecimento se as obras que produziram não tivessem sido continuamente seguidas, acompanhadas, comentadas por autores da mesma forma indispensáveis. Estes, oriundos de disciplinas já constituídas, dedicam-se com seus instrumentos conceituais a elucidar o processo artístico ou as próprias obras, a edificar um sistema de leitura, de decifração, ou ainda a prover o espectador e o artista de noções apropriadas ao trabalho da obra e à sua compreensão. Lingüística, semiologia, psicanálise, hermenêutica, fenomenologia, história vêm trazer sua contribuição teórica, mantendo assim um movimento incessante do pensamento em torno da arte. Trata-se das *Teorizações Secundárias*, que modelam a própria prática. Respondendo a esse apelo, e com freqüência ao precedente, os artistas se dedicam também ao exercício de uma *Prática Teorizada*, nutrida com comentários oriundos de todos esses horizontes.



Com efeito, os instrumentos teóricos que foram afiados nos ateliês das diversas disciplinas – operações da linguagem, figuras do discurso, modos da representação, estatuto da imagem, intenção e intencionalidade, ser e tempo, negação e negatividade, construção e desconstrução –, tanto quanto, aliás, as construções de universos políticos e sociais com suas palavras de ordem, ou os universos filosóficos e seus conceitos-chave, têm ressonâncias profundas sobre o mundo da arte.

Da mesma maneira, e provavelmente de forma involuntária, os diversos públicos atraídos pelas obras de arte, por sua vez, teorizam a respeito do que lhes é mostrado; eles não chegam ingenuamente até a obra, como que despojados de qualquer *a priori*, mas também são submetidos a prenoções, à idéia do que é ou deve ser a arte, e os julgamentos que emitem contribuem para manter uma *aura* teórica difusa. Essa *doxa teorizante* não é negligenciável, na medida em que limita as atividades artísticas e lhes atribui um lugar delimitado no qual elas irão surgir e sem o qual elas permaneceriam letra morta.

Se bem que, com efeito, a doxa, ou seja, a opinião considerada enganosa, mutante, errante, sem nenhum fundamento, um rumor composto de todas as apreciações emitidas aqui e ali sobre a arte, sua função, seu papel, seu preço e seu sentido – tanto nos meios eruditos quanto em todos os outros meios –, constitui uma tela de fundo surpreendentemente estável, que acolhe e recolhe as teorias de todos os tipos, misturando tudo com ingenuidade. Esse verdadeiro trabalho da doxa é para ser pensado não como um conjunto desordenado e confuso de 'gostos e cores' sobre o qual seria impossível discutir, de tanto que é subjetivo e sem importância em relação ao trabalho da obra, mas como um *modo* de discurso de um *certo gênero*, que não é o inverso desprezível do *logos* judicioso (maneira como, em geral, a opinião é tratada), mas um modo específico que contém suas próprias regras – funcionando, por exemplo, com a analogia, a verossimilhança, a crença, a escolha, o implícito, as incoerências, características que, juntas, perfazem um método muito sutilmente apropriado às obras de ficção. Sendo assim, esse modo constitui de fato a parte mais secreta, o mundo mais íntimo, ou ainda um pré-texto ao mesmo tempo que um contexto, um acompanhamento permanente das manifestações artísticas; e não pelo fato de a doxa apenas reagir às apresentações da arte, mas muito mais pelo fato de ela ser, se não diretamente o motor, pelo menos o meio que modela indiretamente, por suas expectativas, a maneira de pensar e de produzir arte.



Então, restituir essa doxa a seu lugar, como rumor teórico, parece-nos indispensável se quisermos compreender como se produzem aceitações ou recusas, esquecimento ou glorificação.

E, portanto, longe de considerar que as teorias sejam 'adendos' que podem muito bem ser dispensados, inúteis conversas na maioria das vezes obscuras, parece que elas são, ao contrário, o meio indispensável para a vida das obras, dentro do qual a arte se desenvolve e se consuma, bem como sua respiração, fora do qual a arte simplesmente sufocaria.

A obra 'em si' não existe realmente; ela se diz 'obra' por meio e com a condição de ser posta em determinada forma, de ser posta em 'em sítio'. Fora do sítio, que a teoria construiu e que as teorizações mantêm vivo, ela não é nada. São necessárias essas mediações, todo esse trabalho tecido incansavelmente pelo comentário, para que seja reconhecida como obra. Pois nenhuma atividade – e a arte não escapa a essa condição – pode ser exercida fora de um sítio que lhe dê seus limites, determine os critérios de validade e regule os julgamentos que serão tecidos a seu respeito[4].

4. Poderíamos opor a esse ponto de vista o caso da arte contemporânea, que parece de fato errar 'fora de sítio', e por isso permanecer sem critérios, dando a impressão de assim escapar a qualquer julgamento 'equilibrado'... Mas é justamente essa luta entre um sítio que se tornou muito estreito e a atividade artística que permite a transformação do antigo sítio ou a construção de um novo sítio. A esse respeito, cf. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain* (Le Seuil, 1996).

PRIMEIRA PARTE

# AS TEORIAS DE FUNDAÇÃO

Quando se atribui ao século XVIII o nascimento da estética como ciência da arte e da arte propriamente dita considerada como autônoma em meio aos outros tipos de atividade, está se enfatizando uma realidade 'moderna', resgatando o domínio artístico da indistinção que até então tinha sido seu destino, enfatizando uma espécie de objetivação dos discursos e das práticas, e o nascimento, em suma, de um estatuto específico. Mas, ao se fazer isso, esquece-se que o 'nascimento' não é unicamente um ato de registro; ele vem de longe, foi preparado, concebido, dispunha já de todos os elementos, decerto ainda pouco sólidos, que constituem seu fundo genético, antes de se apresentar em cena.

Esquece-se também que uma fundação, datada, que estabelece de imediato uma construção, não é necessariamente o único modo de fundação: existem outros mais discretos, porém de igual modo eficazes, por intermédio dos

quais o território já foi balizado, a envoltura desenhada, o horizonte assinalado. Enfim, esquece-se também de que uma fundação nunca está de todo concluída, que ela exige refundações incessantes, sustentações, reavaliações, em suma, um trabalho de reconstrução permanente.

Ao expormos nesta Primeira Parte o que, a nossos olhos, vale como fundação de uma 'esfera' artística, estaremos tratando dos diversos tipos de atos fundadores. Uns projetam valores, destacam noções, esboçam ou inscrevem formas de pensamento valendo como elementos de um universo a consumar. Em geral não apresentam uma teoria sistemática, e sim uma visão de conjunto, como filosofia. E, justo por isso, seu efeito é de disseminação, influindo duradouramente sobre as maneiras de conceber e de sentir. Não são, no sentido estrito, teorias *da* arte, mas são teorias *para* a arte.

Procurando demonstrar como e em quê elas são, especificamente, teorias *para* a arte, nós não nos detivemos no título que certos autores deram a suas obras (como a *Estética* de Hegel, que parece ser ao primeiro contato uma teoria sistemática *da* arte, mas que se revela muito mais um esboço de projeto *para* a arte (cf. Primeira Parte, Capítulo 1).

E, se, justamente, julgamos essas teorias *para* a arte pelo efeito que têm sobre o pensamento e a prática da arte, notaremos com freqüência que esse efeito é inversamente proporcional a suas estruturações teóricas. Nós as nomeamos *fundações ambientais.*



Os outros se colocam diretamente como fundações teóricas *da* arte. Anunciam-se e assumem-se como tal. Também nesse caso não devemos nos deixar iludir nem pela cronologia (o mais antigo não é necessariamente o mais fundador) nem pela modéstia dos intitulados (a *Poética* de Aristóteles não diz respeito apenas à poesia), mas observar mais uma vez os efeitos.

CAPÍTULO 1

# AS TEORIAS AMBIENTAIS

## I. PLATÃO OU A ORIGEM DO TEÓRICO PARA A ARTE

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche atribui a Sócrates – via Platão – o começo do fim de uma arte que era, antes da chegada dos filósofos, ao mesmo tempo ingênua e que tinha uma vida própria, conforme ao gênio grego. A tragédia era então a expressão, inexcedível, desse gênio, misturando de maneira original a embriaguez dionisíaca e a ordem apolínea, num conjunto de harmonia e ilusão.

> Lá, é-nos oferecido, no supremo simbolismo da arte, ao mesmo tempo o mundo apolíneo da beleza e sua parte mais profunda, a aterradora sabedoria de Sileno[1].

---

1. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (trad. de P. Lacoue-Labarthe, Gallimard, 1977).

A chegada do 'homem teórico', Sócrates, acaba com essa expressão ao mesmo tempo simples e complexa e, de alguma maneira, faz soar o dobre fúnebre da tragédia antiga, com uma visão estética do mundo. A moral e a dialética serão as substitutas, e a dupla Dionísio-Apolo fará não mais do que breves retornos, praticamente às escondidas (inclusive no Sócrates de Platão). Ocorreu, pois, de acordo com Nietzsche, a oscilação da arte (a tragédia em sua forma concluída) na direção de uma ordem que ignora sua expressão para se estabelecer no discurso, o *logos*, no qual se refletirá, mantido a distância pela razão ou mesmo pelo raciocínio.

Assiste-se então à passagem da *theoria* dionisíaca, esse cortejo cheio de barulho e de furor poético, à *teoria* no segundo sentido do termo, uma série de proposições encadeadas.

Para Platão, a partir daí, a ordem filosófica envolve a arte como uma atividade dentre outras, para a qual é preciso encontrar um lugar no concurso das ciências e das técnicas, hierarquizadas pelo *logos*. Trata-se, pois, de fato, de uma fundação, de uma ordem de pensamento que situa a arte e os conceitos a ela ligados no domínio da filosofia. Mas de que arte se trata e quais são os princípios básicos que regem essa prática?

## 1. O duplo discurso

É preciso antes de mais nada observar que não há na obra de Platão discurso especificamente dedicado à arte[2]. Não

2. O *Hipias Maior* é o único diálogo dedicado à questão do belo, mas 'o que é o belo?' – pergunta que busca encontrar a unidade do conceito – não pode encontrar resposta em uma amostragem de coisas particulares, como são as obras de arte. Não se trata, pois, de um diálogo sobre a arte.



há teoria da arte propriamente dita, mas notações dispersas a respeito, ora da *prática* de certas artes (*tekné*), ora da *idéia* de belo. Em outras palavras, a idéia de arte não é arte, é separada dela, deixando a arte, sua prática, o 'fazer', muito longe de poder realizar o belo, e até de aspirar a ele. Essa divisão deprecia de modo claro tudo o que se refere à produção, pelo homem, de seja qual for a obra. Temos com freqüência nos surpreendido com o rigor com que Platão julgou a poesia, a qual ele expulsou da cidade[3]; a música, que enlanguescia os corpos; a pintura, afastada em dois graus da verdade; e sobretudo todas as artes manuais que não empregassem nem o cálculo nem o raciocínio, a régua e a medida, podendo ser feitas de maneira improvisada. (Assim como o tocador de flauta que não tivesse estudado o intervalo entre os sons, o arquiteto amador que construísse sua casa sem ter aprendido a regra das proporções matemáticas ou até o arquiteto ardiloso que burlasse a geometria com a ilusão perspectivista[4].)

3. Em *A República*, livro X, 605 *b*, em que poesia e pintura são descritas "implantando na alma dos indivíduos a má conduta" e "criando fantasmas a uma distância infinita da verdade". A cama pintada pelo artista era, por exemplo, a cópia da cama feita pelo artesão, cópia que, por sua vez, era a imitação da idéia de cama (596 *b* – 598 *a*).

4. *Filebo*, 56 *a–e*: "A arte da flauta (...) que ajusta suas harmonias não por medida, mas por conjectura empírica (...) embora contenha uma forte dose de imprecisão e pouca de certeza"; "Quanto à arte da construção, o fato de usar mais a medida e instrumentos confere-lhe bastante exatidão e mais rigor (...) Utiliza-se a régua do torno, do cordel, do compasso e do engenhoso instrumento que é o esquadro" (cf. também *A República*, 602 *d* – 603).

É que as atividades produtivas estão desde logo comprometidas por determinações concretas e são de imediato submetidas a numerosas avaliações, de tipo diferente, como as que dependem da utilidade, do sucesso (nós diríamos de desempenho) ou do grau de rigor que conduziu seu exercício. Elas estão submetidas à aprovação ou desaprovação de um público, que não julga necessariamente segundo o verdadeiro e o bom, mas segundo critérios de prazer, forçosamente variados, pois o prazer não tem em si mesmo nenhum conceito unificador[5].

Assim, a questão da arte é remetida a seu nada, e podemos então nos perguntar como Platão e o platonismo conseguiram 'fundar' a atividade artística – ao menos no Ocidente, é nisso que se acredita piamente – a partir dessas premissas um tanto desencorajadoras.

É que esse discurso pejorativo é duplicado – ou melhor, recoberto – por outro bem diferente, que parece contradizê-lo em todos os pontos. O que diz respeito ao belo.

## 2. A tríade inseparável

O *belo*, para Platão, é o rosto do *bem* e da *verdade*. São três princípios intimamente ligados: nada pode ser considerado belo se não for verdadeiro; nenhum bem pode existir fora da verdade. Essa tríade é o princípio da ordem que dá acesso à inteligibilidade e sem a qual o mundo seria apenas caos. Esse princípio único (e de unicidade) que dá aos seres sua consistência não pode ser encontrado no diverso, no heterogêneo, no misturado, no sensível, nos fenômenos nem, evidentemente, na arte tal como é praticada. Só o exercício do intelecto permite distingui-lo. A dianóia é a via que pode, por meio dos degraus do conhecimento, conduzir à iluminação suprema e fazer luzir, sobre quem se dedica à sua procura, "a luz da sabedoria (*phronesis*) e da inteligência (*nous*), com toda a intensidade que as forças humanas são capazes de suportar"[6]. Se a arte vale alguma coisa, é talvez apenas na medida em que percorre a via da dianóia (ou inteligência que atravessa) e permite desvendar nos seres e nas coisas uma ponta de inteligibilidade. Um belo corpo, uma bela coisa, uma bela imagem podem dar o impulso necessário à busca do princípio que governa o universo. Mas em si esse germe nada é caso não seja seguido de uma 'busca' da verdade, do bem e do belo, as *formas* ou *Idéias* que são a fonte e ao mesmo tempo o fim de toda presença no mundo.

Dessas formas, imateriais, supraterrestres, não é possível separar o belo como entidade autônoma nem a verdade: sua união indissolúvel é o bem supremo. Portanto, só há Idéia de arte no seio dessa tríade.

5. Cf. *Filebo*, em que o prazer está em quinto (e último) lugar na hierarquia dos valores: ele é, com efeito, misturado, diverso, conjetural, freqüentemente ilimitado, e mesmo os prazeres puros, os da alma, estão ainda muito atrás da posse da sabedoria.

6. Platão, *Carta VII*, 344 *b*.

É apenas com a condição dessa 'busca' que a arte pode ser convertida, voltada na direção da intelecção do Um, mas geralmente a parte de ilusão que ela oculta é pouco recomendável, e todo um sistema de defesa deve ser chamado para ajudar na luta contra seu encanto enganador. (Podemos decerto ter prazer com Homero, mas é preciso ter em mente que se trata apenas de mentiras[7].)

Assim, o *belo* se move junto com seus dois cúmplices, o *bem* e o *verdadeiro*, em uma esfera superior, a dos princípios ou *formas*, muito acima de todas as nossas mirradas tentativas.

### 3. Uma tradução desconcertante

Esse duplo discurso, que separa a prática da arte da visão do belo por toda a distância de uma dianóia, de uma passagem por meio dos degraus do conhecimento até a intuição do Um, vai se ver completamente reconstruído na interpretação dos neoplatônicos. Reconstruído, transformado, invertido. Em vez de ser mantida na submissão mais absoluta à tríade das Idéias, a arte será alçada ao nível das formas; desligada das atividades práticas inferiores, ela entrará no reino das Idéias.

Como isso se faz? Justo pela separação da tríade de Platão: o Belo, mesmo continuando a ser o rosto do Bem, vai

7. *A República*, livro X, 608 *a*: "Também nós nutrimos pela poesia um amor que a educação fez nascer em nossos corações, mas, enquanto ela for incapaz de se justificar, nós a ouviremos repetindo-nos as razões que acabamos de dar para nos proteger contra seus encantamentos".



desempenhar sua parte inteiramente só; ele será dotado de uma Idéia específica, Idéia cujo favorecedor, a manifestação sobre a terra, será a arte. A arte estará assim diretamente ligada à sua Idéia, que é sua forma ideal, sem ter de passar pela dianóia. Mais ainda, esse acesso ao reino das Idéias pela via da arte será privilegiado: a arte é o meio mais direto de se unir ao Um, ao princípio de todas as coisas. Nela, por ela, conjugam-se com efeito o sensível e a idéia, um elo que, do mundo das percepções, vai direto à alma do universo. A arte se abre sobre uma visão do todo. A beleza é a chave da compreensão.

Panofsky mostrou magistralmente, em *Idea*[8], como essa manobra pôde ser concretizada, desprezando por inteiro a verossimilhança e a verdade do texto platônico. Cícero foi o primeiro, disse ele, que, em seu discurso "O orador", fez o belo voltar a um ponto mais baixo, no domínio da arte (ou erguer a arte em direção ao belo, como seu instrumento mais apropriado). Ele libera a arte do domínio das aparências para fazer dela o instrumento de uma visão da Natureza, até mesmo de sua reforma ou de sua idealização. Depois disso, diversos outros retoques foram realizados, sob os quais desaparecem por completo as teses platônicas sobre a arte.

Duplo desconcerto, pois, com o primeiro – se nos remetemos a *O nascimento da tragédia* –, passa-se de uma arte *naïve*, que não se reflete no intelecto, a uma arte cheia de medida, de proporção e de geometria, que desconfia da ins-

8. Erwin Panofsky, *Idea* (Gallimard, 1983).

piração, exorciza o demônio do irracional e não pode ser avaliada senão se comparada à verdade, tratando-se da introdução do inteligível como princípio. Com o segundo, devido, dessa vez, a uma tradução propriamente desconcertante da tese platônica sobre a arte – arte um tanto malvista pelo próprio Platão –, sofreu uma metamorfose e se vê promovida a paradigma, não só de toda atividade espiritual, mas ainda do cosmos.

Com efeito, as representações interiores do artista passam a se confundir com os princípios originários da natureza. Para Plotino, o espírito engendra as idéias a partir dele, e por uma espécie de prodigalidade as espalha pelo mundo da espacialidade: o universo é uma obra de beleza, no qual resplandece a Idéia[9].

Para Plotino, mas também para santo Agostinho e santo Tomás, o belo se torna a forma ideal, manifesta na arte, e, presente no espírito do artista que tenta lhe dar um corpo, contribui para a elevação do espírito – argumento para a existência de um Deus ele mesmo artista. A esfera da metafísica passa a cercar as obras de arte, que nela se desenvolvem e nela encontram sua definição.

### 4. A disseminação ambiental

Mesmo que Platão não tenha fundado uma teoria positiva da arte nem das artes, mas, sim, expressado uma tese

9. Plotino, *Enéadas*, livro I, 6: "Do belo".



sobre o pouco valor da arte, ele criou, graças a seu duplo discurso e ao desconcerto que seus sucessores o fizeram sofrer, um meio, uma 'ambiência' na qual a espiritualidade, a inteligibilidade e a beleza se encontram misturadas e levadas às nuvens, enquanto esse ideal se encarna na obra de gênio, fazendo então resplandecer a luz da arte sobre o gênero humano.

A teoria de Platão é *ambiental*, no sentido de ter se disseminado em direção à arte pelo viés de uma reflexão, não sobre a arte, mas sobre o belo. E eis que o mundo da arte se vê envolvido por um halo de conceitos, noções e princípios, consultados insistentemente pelos teóricos posteriores e sobretudo pelos próprios artistas, reservando-se o direito, entretanto, de transformá-los. Basta ler os 'cadernos' de Leonardo da Vinci, os poemas de Michelângelo ou as cartas de Dürer. E, mais próximo de nós, qualquer declaração a respeito do ideal, do projeto ou da forma que o artista tem dentro de si e que realiza, da transcendência da arte em relação ao cotidiano, da unicidade da obra e da unicidade do autor, ou ainda – tema freqüente entre os críticos de arte – do dom que o artista tem de ver (em deus ou no espírito) o que o vulgo não vê, a verdadeira essência das coisas. O pintor é um vidente: "Quando Deus enviou almas ao futuro, ele colocou sobre seus rostos olhos que carregam luz" (Plotino).

Esses vestígios, como a sombra provida de uma filosofia fundadora, estão espalhados sobre qualquer território onde se exerça atividade artística. Eles demarcam a opinião

comum tanto quanto as teorias mais elaboradas; quase nada escapa de sua influência, mesmo que seja para fazer retoques ou criticar seus elementos.

## II. A ARTE COMO SINTOMA: HEGEL

Se uma teoria ambiental é exatamente a que dá perspectivas, estabelece os marcos e envolve de forma abrangente seu objeto, apresentando temas bem mais do que construindo o objeto em sua autonomia, então a estética hegeliana parece corresponder a essa descrição. Com efeito, embora seu *Cursos de estética*[10] seja uma teoria sistemática da arte – sistematismo que poderia classificá-la sob a etiqueta 'ciência da arte' –, seu conteúdo, longe de se impor como fundação de um território autônomo, consiste em uma etapa da marcha em direção ao saber absoluto, que justifica sua presença em um momento determinado de sua história.

### 1. Um horizonte para a arte

No processo do desenvolvimento dialético do espírito, a arte é atravessada por uma linha ascendente que não visa a sua constituição em objeto autônomo, mas a algo bem di-

10. Friedrich Hegel, *Leçons sur l'esthétique*, publicado após sua morte segundo as notas de seus discípulos. Essas aulas foram ministradas em Berlim, entre 1820 e 1829 (trad. de Jankélévitch, 4 v., Aubier, 1944; republicadas por Aubier em 8 v., 1964).



ferente. Sua inserção no processo espiritual vai, por abstrações sucessivas, conduzi-la à perda: ela é espreitada pela religião que deseja sua morte, definitivamente consumada (na companhia, aliás, de todos os outros momentos) na fase derradeira de fusão com o universal singular: o saber absoluto. Por um trançado laborioso submetido ao projeto geral da fenomenologia, a arte se ajusta entre a moralidade subjetiva-objetiva (desenvolvida como via pública e estrutura do Estado) e a religião, em cuja direção ela segue e que a coroa, religião por sua vez reintroduzida na filosofia[11].

Primeiro degrau da filosofia do espírito – que, aqui, triunfa da separação entre exterioridade e interioridade e se coloca como reconciliação entre a natureza finita e a liberdade infinita do pensamento –, a arte é o *elo intermediário* que apresenta essa conciliação sob um aspecto sensível. Esse momento deverá, pois, ser ultrapassado também, na direção de um pensamento que se pensará por si, sem ter necessidade de se mostrar sob uma forma sensível: será o saber absoluto, do qual a arte ainda está bem longe.

A arte é submetida à Idéia, e o ideal da arte está fora dela. Uma teoria da arte não pode, portanto, encontrar-se afastada do conjunto de uma filosofia, estando ligada a ela por seu começo (o que a tornou possível) e por seu fim (o objetivo para o qual se dirige), e não pode ser compreendi-

11. Cf. Friedrich Hegel, *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques* (trad. de Gibelin, Vrin, 1967), em que o plano geral da filosofia do espírito está exposto.

da fora do projeto global. A arte não é analisada por si própria, mas somente na qualidade de elo intermediário tornado necessário devido à estrutura do conjunto.

Trata-se então de uma paisagem, de um horizonte, de um grande invólucro, em meio ao qual se pode 'enquadrar' e analisar um fragmento, como se faria com o detalhe de um afresco – detalhe que não teria sentido senão em relação à totalidade.

Mas se, então, a arte é vista como momento, como detalhe efêmero carregado pelo movimento de sua dissolução necessária, o que ela produz na passagem – as obras de arte – pode também ser detalhado, enquadrado e analisado numa mesma perspectiva, como pressentimento de um desaparecimento, cada momento se apagando para dar lugar a outro.

## 2. Periodização e finalidade

Hegel se dedica, assim, a uma análise bastante detalhada desses 'momentos da arte' apresentados pelos períodos históricos e os distribui ao longo de uma linha contínua desde a pré-história (ou quase) até o limite previsto para seu desaparecimento. Do Egito ao século XIX, passando pela Índia, Grécia, Holanda, Itália, França, a tal percurso correspondem também diferentes artes: arquitetura, escultura, pintura, música, poesia, numa cadeia coincidente. Curiosamente, a arte caminha no espaço geográfico e na temporalidade com o mesmo passo, sempre com pressa, poder-se-ia dizer, de extinguir a si mesma, enquanto brilham por um instante e desaparecem os diversos gêneros ou categorias das Belas-Artes, a música e a poesia.



Nascimento e morte de cada um desses gêneros, correspondentes a um período histórico, produzem-se e reproduzem-se sem que tenham sido causados por uma atividade específica dos sujeitos (os artistas), mas porque nascimentos e mortes são ensejados pela determinação superior que rege a história (a da arte assim como a do mundo): o espírito.

Desse modo, vemos a *arquitetura* – cujos berços são a Pérsia, a Índia e o Egito – nascer de uma indistinção entre fundo e forma, alma e corpo, conceito e realidade, depois passar por um período em que a diferenciação vem à tona e se representa sob a forma de símbolo. Assim as pirâmides simbolizam a luta entre exterior e interior (subterrâneos e câmaras mortuárias). Na arquitetura, a representação da idéia permanece exterior a seu conteúdo. Essa representação, bem como seu momento na vida do espírito, é dita 'simbólica'[12].

Ela dará lugar à *escultura* – momento dito 'clássico', cujo local é a Grécia antiga –, que libera a figura da massa indistinta da arquitetura para afirmar a individualidade espiritual encarnada em um corpo. Falta a ela, contudo, "a vida da subjetividade interior, assim como a vida e o movimento que, por seu conteúdo e seu modo de apresentação, é obrigada a negligenciar"[13].

12. Idem, 'L'art symbolique', *Esthétique* (Aubier, 1964).
13. Idem, 'La peinture', 'La musique', ibid. (Aubier, 1964), p. 17.

Vem então a pintura, na qual o princípio de subjetividade triunfa, a representação se torna independente da espacialidade, chegando até a negá-la, servindo-se apenas da superfície e da tonalidade para expressar os sentimentos de uma interioridade totalmente espiritual. É o momento *romântico* da arte. Romantismo que alcançará seu ápice com a música e a poesia: ambas suprimem, com efeito, o peso imóvel da figura pintada "ao recusar-lhe toda possibilidade de existência permanente". Abandonando o visível e se submetendo à vibração contínua dos sons, é um órgão de sentido muito mais etéreo que é solicitado, o ouvido, *um órgão de sentido teórico*[14].

À medida que a abstração avança, as fronteiras geográficas se alargam, a poesia não tem mais país, está pronta para a viagem através do universal. Logo os fragmentos – de espaço e de tempo, de gêneros e de categorias – serão reunidos para se fundir dentro da unidade do único sujeito que tem valor, aquele que fez todo o trabalho: o sujeito universal absoluto.

Periodizações e finalidade, as primeiras em direção à segunda, ou seja, de um fim ao mesmo tempo programado e ausente. A idéia, separada das manifestações concretas da arte, que dela só podem se aproximar ao se tornarem invisíveis, ocupa o mesmo lugar que na obra de Platão: praticamente inalcançável, relegando o exercício concreto da arte ao reino das aparências.

14. Idem, ibid., pp. 157-8.



É exatamente por isso que essa teorização só pode causar algum efeito sobre a arte a partir da *ambiência* onde a coloca, do horizonte que ela expõe em seu entorno. Embora não possa fundar a arte, sua natureza e suas práticas, na medida em que não leva em consideração sua existência presente e seus traços positivos – o que é a condição para falar do que se faz ou do que se deveria fazer –, nem por isso deixa de ser fundadora de certo número de *temas* que se propagam através da cultura e marcam-na com o seu selo.

### 3. Uma teoria do sintoma

No que diz respeito a Hegel, sua *Estética* age duplamente sobre o domínio da arte: por um lado renova e sustenta as Idéias de Platão e do neoplatonismo; por outro, propõe uma visão sintomática das manifestações da arte ao fazer delas fenômenos (aparições sucessivas e efêmeras, fantasmagóricas) ligados à história e que tornam visível seu sentido. Cada período da arte com suas produções singulares é então visto como *sintoma* da vida contínua, obstinada, do espírito que, expressando-se por meio delas, indica o estado de seu próprio desenvolvimento.

A visão hegeliana de uma arte sintomática é a mesma que, no mundo contemporâneo, leva alguns a se interrogarem a respeito da morte da arte (tema caro aos contemptores da arte contemporânea) e a respeito do bom fundamento do movimento de arte conceitual, inscrito no movimento de

abstração progressiva, pelo qual a arte se move em direção à filosofia.

Esse halo de sentido envolve artistas e críticos de arte, que encontram, assim, uma maneira de se acomodar em uma continuidade histórica, sem serem obrigados a indicar eles mesmos as razões das escolhas que exerceram.

Além do mais, essa paisagem ambiental encontra ecos em filosofias que são na verdade muito distantes, chegando a ser radicalmente opostas à hipótese especulativa de Hegel[15]. Trata-se, no caso, de uma das características desse tipo de fundação: invadir pouco a pouco as outras tentativas de teorização.

## III. O HALO ROMÂNTICO

Dentre essas teorias de fundação ambiental, cuja ação difusa é ainda maior pelo fato de a teoria original ter sido mal compreendida ou traída, é preciso incluir a teoria da arte do romantismo alemão. O termo 'romântico' cobre, no uso corrente, uma diversidade de traços díspares que representam – ao serem aplicados ao acaso – certas propriedades que os idealistas atribuíam à arte. Uma figura do romantis-

15. Assim é que, por exemplo, apesar do horror que ela lhes inspira, a filosofia de Hegel exerce uma atração sobre Schopenhauer e sobre Nietzsche: o princípio único que atravessa cegamente o tempo, arrastando os sujeitos da história em sua corrida, tem alguma ligação com a repetição eterna deste, a presença da origem trágica ou a vontade tomando consciência de si mesma.



mo – personagem, comportamento e obra – forja-se assim, incluindo o gênio, o sublime, a teatralização da arte como ópera total – todas as artes e todas as ciências fazem parte da obra derradeira do espírito, que muda a face da ciência e a converte em poesia. A arte acima da vida; o artista diferente dos outros homens; a natureza, poder absoluto, falando por sua voz e se revelando em sua obra. Todos esses temas podem efetivamente ser extraídos de forma fragmentar dos *Fragments* (*Fragments critiques*, publicados por F. Schlegel em 1797, e *Fragments*, publicados na revista *L'Athenaeum* em 1798), depois encontrados aqui e ali em Novalis, Höderlin e nos irmãos Schlegel, mas foram sobretudo retomados e reinseridos em uma trama à qual se atribui o nome de 'romântica'[16].

O sucesso dessa imagem que vai servir por muito tempo de modelo ao artista e que persiste ainda hoje como estereótipo e lugar-comum deve-se provavelmente ao fato de ela retomar e misturar traços *antigos* (certo platonismo: o belo é o bem e o verdadeiro, e os três são indissociáveis – ou a poesia como filosofia e vice-versa), até mesmo *vetustos* (o modelo grego: a cultura grega, sua atmosfera, a tragédia grega, os heróis, a natureza, tudo é grego, é o horizonte de referência para os românticos; o filósofo-poeta deve necessariamente ser grego), *renascentistas* (o homem ocupa o centro do mundo, a natureza é uma deusa pagã, o pintor é poeta

16. Sobre o romantismo alemão, cf. P. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Le Seuil, 1978).

e arquiteto) e *clássicos* (é pelo pensamento que o homem reinventa as leis do universo, pois há uma correspondência tácita, um paralelismo entre as leis da inteligência e as da matéria). Mistura na qual o romantismo faz introduzir as 'novidades' filosóficas, rompendo com os traços que acabamos de citar e que, de um lado, procedem de Kant, mas retornando a ele (a imaginação transcendental à qual é confiada a unidade, a individualização de um sujeito que se torna assim a unidade de medida da obra do mundo, uma espécie de eu absoluto), e, de outro, de pensadores-poetas como Höderlin, ou de filósofos como Schelling (a idéia de um progresso do espírito, tema do idealismo especulativo, que, ao contrário do que será para Hegel, é percebido como um sistema total, mas mesmo assim aberto, ou seja, essencialmente inacabável), e, finalmente, de um espírito do mundo essencialmente anônimo, que seria, em sua forma acabada/inacabada, 'poesia de poesia'.

Essa composição sutil alia os contrários mantendo-os em equilíbrio e pode ser vista como exemplo/princípio na filosofia do fragmento, que concede a primazia à criação de si e do mundo (um todo único) por intermédio do espírito (o *witz*)[17], flecha aguda que atravessa vigorosamente o peso, a opacidade de um mundo envolto em trevas, rígido e sem

17. O *witz*, "genialidade fragmentária" (fragmento 9 dos *Fragments critiques*), ínfima, fugaz e quase informe, *saber-ver* imediato e absoluto, deve contudo ser escrito, passar à obra, para ser verdadeiramente a automanifestação do saber de si (mas involuntário) da Idéia.



projeto. Esse "mais antigo programa sistemático do idealismo alemão"[18], que não é nem programático, nem sistemático, nem filosófico *stricto sensu*, é um processo completo, processo em ato e portanto sistêmico mais do que sistemático, ou seja, orgânico: ele alia a vida e o espírito ao mundo em evolução; mais *poiético* do que poético ou filosófico, ele maneja em suma o 'e' em vez do 'ou'. Está resumido no fragmento 115 do Liceu: "Toda arte deve se tornar ciência, e toda ciência se tornar arte; poesia e filosofia devem estar reunidas".

Entretanto, ao praticarem o *witz* e o fragmento, o paradoxo e o anti-sistema, os românticos ofereceram a seus sucessores uma mina a ser explorada na maior desordem e de acordo com suas necessidades. É assim que os artistas – chamados de 'obras de arte da natureza' no fragmento 1 de Schlegel – são transportados às nuvens; a genialidade passa então a pertencer-lhes como uma característica permanente e completa, bem ao contrário do que propunha a lógica do *witz*! O anonimato e a escrita coletiva cederam lugar ao culto da personalidade; a alegria do *witz* ("nada é mais desprezível do que um *witz* triste", fragmento 17), à triste profundeza do sentimento; a sociabilidade, ao isolamento etc.

Essa disseminação dos temas e seu desarranjo produziram uma grande complicação na imagem do artista e na da arte. Mas essa própria complicação é o signo da riqueza

18. Programa cujo autor não se conhece e que foi descoberto, recopiado à mão nos papéis de Hegel, datando de 1795.

do germe que os românticos depositaram no campo da arte. Germe que de tempos em tempos desabrocha em boas florações, devolvendo ao *witz* o que lhe pertence, como, por exemplo (fiel, neste caso, a uma de suas reivindicações), o elogio contemporâneo desse 'por um triz', que Schlegel lamentava não fazer parte das categorias kantianas, ou o elogio da ironia constitutiva de qualquer obra, ou, passando além das caricaturas grosseiras da imagem do artista romântico, o elogio de seu desaparecimento programado que nos é oferecido gratuitamente pela arte contemporânea.

## IV. A ARTE COMO VIDA: NIETZSCHE, SCHOPENHAUER

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, como vimos, destina à filosofia socrática o papel de guinada teórica. Essa guinada é para ele uma completa catástrofe, o esquecimento da origem, a relegação do que é a essência da arte, sua separação da vida, o desconhecimento de sua originalidade (entendida no sentido claro de originário: o que nasce e não termina de nascer). Mas essa 'origem' é a própria vida em sua potência de surgimento, pouco preocupada em encontrar uma forma de se expressar (como se a potência fosse distinta de sua manifestação e que um tempo de reflexão devesse se interpor entre fundo e forma), e para a qual tudo está ligado à embriaguez de seu desenvolvimento. A figura de Dionísio, seu delírio, sua loucura mística, é a própria irrupção da vida, o nascimento do mundo como tragédia. A essa



sombria violência, a esse sol negro, cruel, a figura de Apolo traz a outra vertente mística: o sonho, que tinge de doçura a paisagem dionisíaca. Ele põe em música o que é grito e furor, torna audíveis as palavras proféticas e visível o que não se pode olhar. A tragédia antiga é a mesma, a fusão da dupla aparição da embriaguez da vida e da vida como sonho: a arte. Fusão íntima que não esconde um em favor do outro nem reúne, com um artifício teórico, o que teria sido separado, pois Apolo é também o deus do raio, e Dionísio é o mestre dos ritos bem orquestrados: a dupla figura é única.

### 1. O começo absoluto

O que significa, para uma teoria da arte, apresentar, no começo (e é preciso não esquecer que *O nascimento da tragédia* é *também* o primeiro livro do jovem Nietzsche), o mito 'grego'? Primeiramente, que não se tratará de uma "teoria especulativa" nem mesmo de uma teoria no espírito de Nietzsche, mas de uma visão, de uma intuição diretamente relacionada a uma experiência vivida, ao mesmo tempo móvel e motor de uma concepção da arte. Essa visão é intransponível, ela é o começo absoluto. Como tal, ela é também o começo e o todo da filosofia entendida como arte.

Todo filósofo que rejeita ou omite esse começo é um logógrafo, alguém que não entende nada de arte, que se propõe em vão colocar lado a lado argumentos inconsistentes, um homem esquemático, uma carcaça de homem

"que jaz exangue como uma abstração e todo emaranhado nas fórmulas"[19].

## 2. A aparição da aparência

O profundo, o divino, a fonte é um horizonte, mas um horizonte que pede que nos voltemos para ver o que está atrás, o que exige que se seja 'inatual', 'intempestivo'. O filósofo artista ou o artista filósofo precisa fazer o atual, do qual deve se desprender, não para assegurar sua tranqüilidade e a serenidade de sua alma à maneira dos estóicos – Dionísio e Apolo reunidos o impediriam –, mas para escutar o barulho do combate deles, participar da luta que dilacera e dilacera eternamente os homens, combater o que acontece (a atualidade) em nome do inatual, da origem *indiscutível*. Combate que implica, evidentemente, estar presente a essa atualidade, mas presente de tal maneira que se possa revirar o modo pelo qual a atualidade parece atual, não a desmascarando como aparência e opondo-lhe uma verdade que estaria escondida atrás (é o que a filosofia transcendental faz), mas suscitando outra aparência, mãe de todas as aparências, as quais, numa profundidade bastante longínqua, jorram do conflito dos deuses.

Nessa visão, o tempo não é dividido em si mesmo entre antes e depois; ele é uno, pois a origem está presente em todas as coisas e em qualquer ação, ela é *imediata*. E é apenas por

19. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la philosophie* (Gallimard, 1938).



intermédio de um artifício de pensamento que se lhe pode atribuir um tempo particular dentro do tempo indivisível.

Esse imediatismo na captura do tempo é exclusivo do artista, pois apenas uma ação criadora pode trazer a origem até o presente, e é devido a essa captura do mundo em um único momento que o artista é verdadeiramente filósofo, é devido a ela que ele conhece.

## 3. Uma metafísica sem metafísica

Arte é, pois, conhecimento, mas conhecimento de outro tipo, muito mais antigo do que o saber do qual a arte se desvia. Muito mais amplo também, e que envolve antecipadamente o esclarecimento metafísico; o ser (muito embora esse vocábulo não convenha verdadeiramente aqui) só pode ser captado pela *atividade metafísica da arte*. Por uma *metafísica do artista*. É ela que ilumina a realidade do mundo, de modo que o mundo não é o ponto de partida de uma representação pela arte, que o imitaria ou o copiaria (como era o caso para Platão), mas sim o ponto de chegada, o que se tornou possível, o que aparece por intermédio da arte. Esse ser, o mundo, não é, pois, distinto daquilo que o artista fez aparecer. Como não há nenhuma separação entre Dionísio e Apolo, também não há nenhuma separação entre a aparência e um pretenso além. A única separação é a que foi catastroficamente introduzida pela chegada do *homem teórico*. Pois o que o teórico realiza, por intermédio do conceito, é a separação, a colocação do imediato a distância; o conceito é cinza, sem cor e sem sabor,

ele é isolado, pobre; apesar de todos os esforços, o ser lhe escapa, e a metafísica tradicional está justamente aí para designar o que, em vista disso, lhe escapa.

Em compensação, na arte, qualquer coisa é próxima, contanto que se desvie das generalidades redundantes, que renuncie às razões e que confie na linguagem da poesia – que fala não por conceito, mas por metáforas.

## 4. A tradição voa em pedaços

As oposições tradicionais da filosofia ocidental – ser e aparência, ser e tempo, corpo e alma, ciência e arte, idéia e imitação, forma e matéria, sabedoria e loucura, senso e não-senso, verdade e erro, bem e mal – são abaladas pela visão nietzschiana. É pouco dizer que ele toma um contrapé, na verdade ele faz voar em pedaços essas próprias oposições: é a forma da filosofia tradicional, seu método dialético, a dianóia, que é atingida e em parte destruída (em parte apenas, pois Nietzsche não pode se manter por muito tempo na linguagem poética, precisando também, apesar de tudo, 'discutir', encadear raciocínios. E com freqüência se vê submetido ao que quer combater).

São os estilhaços de sua obra – diversos, freqüentemente contraditórios (e não uma teoria, sistematizada, que ele desde logo recusa e contra a qual todo seu esforço se volta), porções fragmentadas de uma experiência existencial, na qual é a dor da separação e ao mesmo tempo a alegria e a angústia do eterno retorno desse longínquo onde ele com-



preende 'a *vida em si*' – que são colocados como valores, que vão conquistar os artistas e os pensadores pós-Nietzsche[20]. Mais do que traços, mais do que temas, é uma maneira de ver, uma tonalidade de conjunto, uma maneira de usar a linguagem, de acentuar a experiência, que vão modificar as relações tradicionais de pensar e de agir 'como artista'.

## 5. Na paisagem de Schopenhauer

Como acontece na maior parte do tempo com as fundações ambientais, o que elas disseminam na paisagem é não somente sua própria visão do mundo, mas as visões que lhe serviram de fonte, nas quais elas se inspiraram, quaisquer que tenham sido as transformações que lhe fizeram sofrer em seguida. Assim, a estética de Schopenhauer está presente como um pano de fundo na visão nietzschiana, e, por esse viés, ela está também presente de algum modo no domínio da arte.

A admiração de Nietzsche por Schopenhauer é total; por um lado, devido a sua crítica virulenta contra Hegel, seu inimigo declarado; por outro, pelo princípio essencial de *O mundo como vontade e representação*[21], o do *querer-viver*.

---

20. Giorgio Colli, *Après Nietzsche* (Éditions de l'éclat, 1987, para a tradução francesa). Esse pequeno texto utiliza aforismos, parágrafos curtos, dispersão (estilhaços), retornos, à maneira de numerosos escritos do próprio Nietzsche. É provável que só se possa falar de Nietzsche dessa maneira. Os ensaios mais sistemáticos sobre a filosofia de Nietzsche traem seu mais constante pensamento, o de um anti-sistematismo.

21. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme Volonté et représentation* (trad. de Burdeau, PUF, 1966). Schopenhauer desenvolve sua tese no terceiro livro de *O mundo* e nos suplementos desse terceiro livro.

A recusa do mundo dos professores, do sistematismo, da filosofia abstrata, dos conceitos vãos, o conjunto simbolizado pela figura execrada do "impudente Hegel, escrevinhador e autor de inépcias"[22], o estilo polêmico, brilhante, a independência de pensamento, o distanciamento para fora do mundo das universidades, tudo isso claramente impressionara Nietzsche. Quanto à Vontade – princípio da vida universal, cega, única, à qual ninguém escapa a não ser se refugiando no Nirvana, na negação de um querer-viver primitivo que sujeita o conhecimento aos seus próprios fins –, ela vai ser encontrada, ou pelo menos seu *analogon*, na origem inexcedível do homem trágico nietzschiano. A Vontade schopenhaueriana é o princípio vital, indiferente aos sujeitos que sofrem; ela é o mundo que segue, deixando aos homens a ilusão de sua liberdade; sua energia atravessa minerais, plantas e animais, se consuma em sua negação. O conhecimento, a ciência, a inteligência humana são apenas objetivações desse querer fundamental, e tudo o que elas podem fazer é levantar por um instante o véu da ilusão do conhecer, sendo, portanto, todas negativas. Saber que o conhecimento é obtido de um fundo de negatividade, que a sabedoria é aceitação e renúncia ao fantasma de uma liberdade individual, interromper a ilusão para compreender que a vontade é a essência do mundo, é essa sua tarefa.

22. Idem, *La volonté dans la nature*, Prefácio (PUF, 1969).



Assim, justamente por ser a arte uma intuição direta desse querer-viver, e por ela permitir captá-lo, por assim dizer, nele mesmo mas sem dor, exibindo-o, é ela a grande consoladora. Pela contemplação da inelutável necessidade do querer, a arte enfraquece sua violência e permite o esquecimento.

Prefigurando o aspecto trágico do conflito entre a embriaguez e o sonho (entre Apolo e Dionísio), a visão schopenhaueriana, ao transportar a arte para além da razão abstrata, ao fazer dela o modo privilegiado de conhecimento da vida, é exatamente a paisagem onde vai se desenvolver o pensamento trágico da arte. E o longínquo, esse lugar originário que, a distância, se irradia sobre a arte presente, está situado tanto para um quanto para o outro em um Oriente imaginário: o de Nietzsche na Grécia asiática, o de Schopenhauer na Índia, os Upanishads servindo de referência à negação do querer-viver. O veículo da embriaguez e do sonho, da energia, assim como da renúncia, é a música, que é sua matéria imponderável.

## CONCLUSÃO

Essas fundações, que chamamos de ambientais: as Idéias e o ideal, o Espírito e seu advento, a origem e seu retorno, os modos estéticos de conhecimento, tudo isso delineia uma área, que, por ser construída com elementos díspares, por vezes totalmente contraditórios, não deixa, ainda assim, de formar um conjunto, um meio no qual a arte pode

se exercer e fora do qual ela não existiria. Mesmo assim, essas fundações não oferecem nenhum preceito concreto, nenhuma maneira de realizar 'a obra de arte', pois, de certa maneira, elas permanecem aquém ou além da obra, que, por sua vez, é presença, produção, e exige que sejam levadas em conta as condições de sua existência.

CAPÍTULO 2

# AS TEORIAS INJUNTIVAS

As teorias ambientais traçaram uma espécie de paisagem na qual a arte tem seu lugar, mas nem por isso impuseram regras ao trabalho artístico, inclusive para sua compreensão, seu julgamento ou sua percepção. Contudo, são as regras, ou seja, os limites, os processos específicos, isto é, os instrumentos e operações próprios a essa atividade que conferem à arte a especificidade e fundam sua identidade.

São outros gêneros de teoria inteiramente diferentes que vão justamente levar em conta esses requisitos, teorias que chamaremos de *injuntivas*, pois visam a uma prática que se propõem a explicitar, apresentando de alguma maneira condições ao exercício da arte e dando uma ordem (nos dois sentidos do termo) à multiplicidade de expressões, de técnicas e de intenções.

Estamos deixando, pois, o mundo da metafísica – seja qual for a maneira como a transcendência tenha sido tratada

pelas teorias ambientais – para voltar à terra, ao meio das obras de arte, do público e das atividades que lhes são indispensáveis para se afirmar como obras.

## I. ARISTÓTELES OU AS REGRAS DA ARTE

No momento em que Platão desenhava a vasta paisagem do belo, onde, definitivamente, a arte tinha pouco espaço, Aristóteles atacava a questão de um modo bem diferente. E, de fato, ele a atacava de forma concreta, em um terreno delimitado. À sua maneira, franca, tomando uma situação existente e tentando dela extrair os princípios de funcionamento, os conceitos constitutivos. A *Poética* situa a tragédia em meio às outras artes do discurso e estabelece seus fundamentos teóricos e práticos[1].

Mas, ao fundar teoricamente essa arte particular, a *Poética* trabalha também para todos os discursos de ficção e, por extensão, para o domínio da arte em geral.

Contudo, durante muito tempo, a *Poética* só será conhecida por meio de alguns trechos escolhidos utilizados pelos clássicos, como a regra das três unidades, o preceito segundo o qual a tragédia deve provocar no espectador temor e pie-

1. Pode-se ler a *Poética* nas Éditions des Belles Lettres (trad. de J. Hardy, 1965) ou na tradução acompanhada de notas bem elaboradas de R. Dupont-Roc e Jean Lallot (Le Seuil, 1980). A *Poética* é um tratado curto, composto de 26 capítulos, supostamente anotações de aulas redigidas pelo próprio Aristóteles.



dade, ou, ainda, que a ação deve apresentar personagens maiores do que o natural. Redução que apenas leva em conta 'regras', injunções rígidas, privando o texto de sua riqueza, de sua invenção, de sua liberdade. Ocorre nesse caso o mesmo fenômeno interpretativo que faz também da 'lógica' um instrumento rígido, uma espécie de jugo institucional para o raciocínio, esquecendo-se que ela é apenas uma parte de uma teoria muito mais ampla da linguagem, articulada à retórica, por um lado, e à poética, por outro[2].

Mas há muitas outras coisas além de regras nesse trabalho fundador, como por exemplo tudo o que diz respeito às noções de *mimesis*, de verdade e de verossimilhança, de recepção estética – o limite para a ficção –, ou ainda a relação entre o narrativo e a imagem, a liberdade do autor confrontada às exigências do gênero... todas essas são questões que ainda hoje em dia nutrem as reflexões sobre a arte.

### 1. Um instrumento para a autonomia: a taxonomia

A primeira preocupação, e que se opõe ao caos dionisíaco e se distingue também da hierarquia por dicotomia[3], é recortar com convicção um objeto, que será cercado, marcado por traços característicos. Preocupação taxonômica e

2. Cf. Anne Cauquelin, *Aristote, le langage* (PUF, col. Philosophies, 1989). A *Poética*, como toda a obra de Aristóteles, só pode ser compreendida se relacionada à biologia, assim como à lógica, à retórica, à moral e à física.

3. Dicotomia platônica contra a qual se insurge Aristóteles (cf. *Das partes dos animais*, 642 *b* – 643 *b*).

equilibrada. Da mesma maneira que os gêneros e as espécies biológicas têm seus traços próprios, que podem ser descritos, os gêneros (*genos*) e espécies (*eidè*) literários têm os seus, que permitem que sejam reconhecidos. O método de classificação adotado na biologia pode aqui também servir para distinguir dentro do gênero narrativo a espécie 'tragédia'. Contudo, essa espécie particular é o paradigma de todas as outras espécies e, finalmente, do próprio gênero, que é o da ficção.

As espécies, com efeito, distinguem-se entre si por um mais ou um menos, um acréscimo ou uma privação dentro de determinado gênero; o gênero, por sua vez, agrupa os traços comuns às espécies.

O que se passa com a arte (gênero) e a tragédia (espécie)?

Por um movimento de retorno que lhe é habitual, Aristóteles vai analisar primeiro a espécie particular da tragédia, antes de encontrar o gênero em que essa espécie está situada. Pelo princípio da lógica, teoricamente, de fato o gênero vem em primeiro lugar, mas, em termos práticos, é a espécie particular que é mais fácil de ser apreendida[4].

É preciso notar, antes de mais nada, que Aristóteles coloca como princípio o fato de a arte fazer parte das atividades humanas, sem a submeter a um *a priori* desfavorável. Como ele, nós também nos debruçamos sobre o terreno da classi-

4. *Physique* I, 1. 184 *a*: "Partir das coisas menos claras em si e mais claras para nós, para ir em direção às coisas mais claras em si e mais reconhecíveis segundo a razão".



ficação 'natural', do problema de definição lógica, de coincidência de classes; não entra aí nenhuma preocupação com hierarquização de ordem ética, nenhuma avaliação relacionada a um princípio superior (em biologia, um sapo ou um caranguejo, ou, ainda, o menor dos moluscos é tão interessante de ser estudado quanto um elefante).

Como descrever essa atividade? Se tomamos as atividades humanas como um 'gênero', a arte seria uma de suas espécies, e seria assim definida: uma espécie de atividade que produz com vista a um fim exterior, e essa espécie iria distinguir-se das outras atividades cujo fim é inerente à ação.

Assim, a ação de comer bem e a de dormir bem mantêm a saúde do organismo de maneira imanente: não há nelas arte propriamente dita. Em compensação, o médico, que 'produz' a cura do corpo com seus remédios, visa a um fim exterior a ele: ele pratica uma arte.

A arte é, então, 'uma disposição de produzir (*poiésis*) acompanhada de regras'. Produzir é "trazer à existência uma das coisas que são suscetíveis de ser ou de não ser e cujo princípio de existência reside no artista"[5].

Nessa ótica, uma produção é julgada por sua conformidade às regras 'verdadeiras' que foram seguidas. Caso tenha seguido as regras falsas, a produção terá falhado. Nenhuma

5. *Ética a Nicômaco*, VI, 2, 1139 *b*, e VI, 4, 1140 *a*. A atividade poética ou produtiva (*poietikè*) termina na criação de uma obra exterior ao artista, ao passo que a atividade prática (*praxis*) é uma ação imanente ao agente.

pretensão de se comparar a um ideal, de visar à transcendência, que não compete à atividade produtiva.

O que importa ao teórico da arte é, então, enunciar essas regras verdadeiras e, diante isso, avaliar os meios e a matéria da produção de acordo com os fins que ela se dispõe a alcançar. Daí o interesse em classificar os fins e ver como se articulam os gêneros e as espécies.

Percebe-se portanto que, dentro do gênero 'discurso', a espécie 'filosofia', por exemplo, tem como fim a tríade 'bem-verdadeiro-belo'. A espécie 'retórica', por sua vez, visa decerto ao bem, mas já o verdadeiro está um tanto afastado de seu objetivo; é o verossímil que ela procura na maioria das vezes. Já a história tem em vista o verdadeiro, mas se preocupa pouco com o bem e o belo. A arte da *mimesis* também deve ter algum traço a mais ou a menos por intermédio do qual seus fins se distingam das outras espécies e a definam. Antecipando um pouco o que virá a seguir, diremos que não se trata nem do bem nem do verdadeiro, mas do verossímil e do prazer, o que de fato a diferencia de tudo o mais.

Eis, portanto, um terreno cuidadosamente limpo, tornado autônomo, condição indispensável para seu tratamento pelo teórico, tudo isso graças ao método taxonômico.

Mas a taxonomia prossegue: pode-se, com efeito, agora que a arte foi definida como espécie de um gênero – a atividade de produção –, tomá-la por sua vez como gênero para as espécies que ela engloba. Dentro da arte da *mimesis*, considerada desse modo como gênero, encontram-se diversas



espécies, diferentes por acréscimos ou supressões: assim, a arte da flauta, da cítara, da flauta de Pã utiliza melodia e ritmo, mas a dança lança mão apenas do ritmo sem melodia; "Quanto à arte da *mimesis*, que se serve apenas da linguagem, ela continua sem denominação até o presente"[6] – o que significa que é sem distinção, sem traço particular que possa dividi-la. Um trabalho de definição continua, pois, precisando ser feito, e é isso que se propõe a *Poética*.

## 2. A arte da *mimesis* ou de uma teoria da ficção

Nós manteremos o termo grego *mimesis*, que apresenta a vantagem de não nos lançar sobre a falsa pista da imitação (*mimesis*/mimético) nem sobre a da representação, que remeteria às representações de idéias.

Se temos em mente que toda arte é produção acompanhada de regras, compreendemos de imediato que a *mimesis* não é cópia de um modelo, pálido decalque da idéia, afastada da verdade em muitos graus, como era o caso para Platão. Ela é antes de tudo fabricadora, afirmativa, autônoma. Se ela repete ou imita, o que repete não é um objeto, mas um processo: a *mimesis* produz do mesmo modo como a natureza produz, com meios análogos, com vista a dar existência a um objeto ou a um ser; a diferença se deve ao fato de que esse objeto será um artefato, que esse ser será um ser *de ficção*.

---

6. *Poética*, 1, 1447 *b*.

O produto de uma ficção é tão real quanto o gerado pela natureza, apenas não pode ser avaliado de acordo com os mesmos critérios. Para a natureza, os seres que ela produz são como eles são: ela sabe o que faz, e o faz bem, suas regras de produção são imanentes (mesmo que aconteçam vez por outra, muito raramente, erros de programação – por exemplo, monstros por falta ou por excesso). Não acontece a mesma coisa com os seres de ficção; o que é processo interior na natureza está, no artefato, submetido à exterioridade e, portanto, à contingência.

*O afastamento*. Há, pois, um afastamento necessário em toda ficção, pois a produção não pode ser senão um *analogon* do processo natural. *Como* a natureza, a produção dispõe de elementos, de meios e de um objetivo ou fim: fazer com que, de algum modo, os objetos ou seres que ela vai produzir possam 'funcionar' no universo para o qual estão destinados.

É nesse 'como', nesse afastamento, que se instala a ficção. Assim, por exemplo, a história que procura permanecer o mais fiel possível aos acontecimentos produzidos pela necessidade, e que são o que são, não manifesta esse afastamento que constitui a essência da poesia. A história repete o mais exatamente possível, é guiada pela preocupação com a verdade. A ficção, por sua vez, não repete, ela compõe, e sua preocupação é com o *verossímil*, não com a verdade.

Vemos aqui – e jamais o diremos o suficiente – que a *mimesis* aristotélica em nada se assemelha à cópia de Platão: ela é ativa, tem sua própria natureza, e não pretende de modo algum mudá-la para procurar o verdadeiro.



O afastamento, longe de ser um defeito, é, pois, uma qualidade; melhor: ele é constitutivo de qualquer atividade artística. Assim, há afastamento na pintura ("Polygnote pintava os homens mais bonitos; Pauson, os menos bonitos"...), mas também quando se toca flauta, na prosa e no verso (por exemplo "Homero faz os homens superiores à realidade..."[7]).

O que o afastamento anuncia é a possibilidade de as coisas serem diferentes do que elas são. Em outras palavras, é um universo do possível instaurado pela ficção (nós diríamos: o mundo do imaginário).

Aqui, mais uma vez, a história dá um contra-exemplo: quer seja em verso, quer em prosa, ela só fala do que já aconteceu, ao passo que a poesia (a ficção) fala do que vai acontecer, do possível. Com isso, há mais filosofia na ficção – pois esta trata do geral, de uma soma de ações possíveis – do que na história, a qual versa apenas sobre o singular, o particular, e faz a descrição dos acontecimentos[8]. O fato de a história ou a ficção serem escritas em verso ou em prosa em nada altera a questão, pois a distinção não passa pela forma textual, mas pelo que está sendo dito.

*O verossímil, a doxa*. O espaço que se abre diante da *mimesis*, o do possível, foi agora destacado, mas vai ser preciso

7. Ibid., 2, 1448 *a*.
8. Ibid., 9, 1451 *b*.

especificar quais dentre todos os possíveis podem ser utilizados. Pois tudo o que é possível não é forçosamente acreditável: o possível deve, portanto, ser 'verossímil' para que os espectadores acreditem nele. É então o verossímil que se encontra no cerne do prazer estético proporcionado pela ficção.

A questão é: em que podemos acreditar, de que forma uma ficção pode nos oferecer a aparência de verdade de tal maneira que pensemos que 'aquilo' pode ter acontecido ou poderá vir a acontecer?

O verossímil está submetido ao conjunto de nossas crenças; os limites do acreditável são os limites dessas crenças. Mas essas são as crenças da opinião comum: a doxa. É ela que serve de muralha contra o impossível (essa categoria do possível que não é acreditável). Aristóteles dá então alguns preceitos: o maravilhoso, os encontros e os reconhecimentos inesperados, as peripécias excessivamente numerosas, tudo isso deve ser evitado. A linguagem, da mesma maneira, deve ser compreensível; rebuscada demais, escapará à compreensão; vulgar, não apresentará o afastamento necessário para que se possa falar de ficção. O que provoca prazer é nos encontrarmos em um meio conhecido, no qual um certo arranjo interior nos encanta por sua novidade, sem contudo nos excluir de sua intimidade. A articulação entre trivial e ficção cativante é delicada; felizmente temos diversas cartas na manga: os *tropos* ou figuras de linguagem, os *topoi* ou lugares-comuns.

*Figuras de linguagem: a metáfora, a analogia*. Para criar uma distância entre a linguagem de ficção e a linguagem comum,



sem contudo fazer com que esse afastamento seja grande demais, o artista dispõe do recurso da metáfora. Essa figura de linguagem, que se define como "o transporte a uma coisa de um nome que designa uma outra"[9], tem a vantagem de utilizar palavras conhecidas e, portanto, continuar a ter perfeita clareza, ao mesmo tempo ornando o discurso e se afastando da banalidade. Com efeito, se eu digo 'velhice' e se eu digo 'entardecer' e 'vida', estou usando termos correntes, e se então eu digo 'a velhice é o entardecer da vida', continuo claro para todo mundo, mas ao mesmo tempo me afasto do uso habitual. Tal é a metáfora que une a linguagem banal à linguagem elevada, que tece liames inesperados entre as coisas. Ela é o principal instrumento do poeta.

Mas como criar metáforas? Não se pode recolher palavras ao acaso e mudá-las de lugar por puro capricho, sob pena de se tornar obtuso. Mas por trás da metáfora trabalha outra figura, lógica nesse caso: a analogia. A analogia é uma estrutura lógica que governa a metáfora. Ela é, com efeito, relação: entre quatro termos, 'dos quais o segundo está em primeiro, assim como o quarto em terceiro'. Sejam 'taça' e 'Dionísio', depois 'escudo' e 'Ares', há entre os dois primeiros termos a mesma relação que entre os dois seguintes: a taça é o atributo de Dionísio, e o escudo é o atributo de Ares; o poeta que usa a metáfora poderá então dizer: 'o escudo de Dionísio' e a 'taça de Ares'[10].

9. Ibid., 21, 1457 *b*.
10. Ibid., 21, 1457 *b*.

A analogia retém quase que matematicamente a metáfora dentro dos limites do verossímil. A ficção não 'ficciona' sem regras; sob as imagens mais originais se esconde uma rigorosa geometria.

*Os lugares ou topoi*. Mas não é essa a única maneira de limitar a fantasia e de lhe fixar fronteiras além das quais ela não obteria nenhum sucesso. Se a linguagem deve permanecer clara e ao mesmo tempo elevada, a intriga da tragédia encontra também seus limites. Nesse caso, o que interfere é a memória de um passado comum. As lendas, os grandes acontecimentos das famílias fundadoras da civilização grega, é nesse solo fértil que será concebida a intriga. Ele é suficientemente rico e suficientemente prestigioso para que valha a pena falar dele. Além disso, tais histórias são conhecidas de todos, elas são como um reservatório de fábulas que se servem a diferentes arranjos. Inútil, pois, inventar outras situações: elas serão sempre menos cativantes do que as já conhecidas, que podem ser descritas como muitos 'lugares' possíveis. Lugares próprios à tragédia[11], como o reconhecimento inesperado de um pai e de um filho, de dois amigos, ou a desgraça que se abate de forma imprevista, ou

11. Um lugar próprio, textualmente: um lugar onde se está em casa (*topos oikeion*, de *oikeia*: 'casa'). Para Aristóteles, cada elemento tem seu lugar no universo, lugar que é o local natural, no qual o elemento é ele mesmo. Assim acontece com a pedra, cujo lugar próprio é a terra, e é por isso que ela cai na terra quando é lançada para o ar; assim acontece com o fogo, cujo lugar próprio é o éter, e é por isso que ele se eleva. Da mesma maneira, há locais próprios para a argumentação retórica e lugares (ou situações) próprios para a tragédia.



o acontecimento temido pelas pessoas e que se efetiva ou não efetiva. É o que chamamos hoje em dia de *suspense* e que constitui um elemento importante na ficção trágica.

O poeta pode tratar esses 'lugares' com liberdade, sem deles se afastar até uma certa medida; introduzir o maravilhoso, com a condição de respeitar a credibilidade. É porque não se trata, mais uma vez, de descrever fatos que realmente aconteceram, pois, por serem extraordinários (e freqüentemente são), é impossível acreditar neles.

A arte da *mimesis* poderia caber nesta fórmula: "Deve-se preferir o impossível verossímil ao possível inacreditável"[12].

*O prazer, a catarse*. Chegou a hora de examinar o fim último dessa produção de ficção, a finalidade da arte: o prazer que ela proporciona. Como uma atividade se define por seu fim, é na definição da tragédia (livro 6) que esse fim é evocado. E, como se não pairasse nenhuma dúvida de que a arte da *mimesis* busca provocar o prazer, Aristóteles indica apenas de que maneira esse prazer advém.

Não vai se tratar nem da utilidade, que era um dos critérios de avaliação da arte por Platão, nem de educação moral, nem sequer de um meio de se aproximar da verdade, mesmo que de longe. A arte é unicamente voltada para o deleite estético.

Antes de mais nada, trata-se de um prazer garantido de ver adornada a natureza tal como ela nos é apresentada, pra-

12. *Poética*, 24, 1460 *a*.

zer que coroa qualquer atividade de produção artística. A arte, com efeito, *completa a natureza*, ela a *engrandece* por intermédio dessa grande quantidade de possibilidades, dessa virtualidade que a ficção acrescenta às coisas como elas são.

Em seguida, o prazer, *próprio da arte da mimesis*, da tragédia, mais sutil para ser descrito, que consiste em interromper por um momento as afecções da alma, das quais ela padece a maior parte do tempo, tais como o assombro, o medo ou a piedade, e de que somos cotidianamente acometidos diante do espetáculo das desgraças do mundo. Experimentar essas emoções ao mesmo tempo não as experimentando *verdadeiramente*: tal é o efeito da ficção. As peripécias, os golpes da sorte, as desgraças, os crimes e as lágrimas dos personagens da tragédia nos comovem, decerto, mas ao mesmo tempo sabemos que são fictícios: o afastamento desejado pela *mimesis* age nesse caso sobre nossos sentimentos como se fosse um remédio, um alívio. O termo *catarse* – um termo médico que designa depuração do mal (como a purgação alivia o estômago) – exprime com exatidão a ação executada pelo afastamento: devolver, no espaço de um momento, qualquer destino trágico à sua ilusão.

## 3. O modelo e a injunção

A *Poética*, antes do que se chamou de 'regras' para a tragédia, teve de fundar teoricamente seu local de exercício, ou seja, definir o lugar da tragédia em meio às artes da *mimesis* e, ainda mesmo antes, o lugar dessas artes em meio



às atividades práticas. Pouco a pouco, é o próprio *status* da arte que se vê trazido à baila. O ponto focal, a tragédia, concentra nela todos os atributos requeridos pela obra de ficção. Esse ato fundador, que se opõe radicalmente ao tratamento pejorativo da arte por Platão, constrói um modelo (no sentido de maquete ou paradigma) que vale, como vimos, para as artes plásticas, a música, a dança. Nesse modelo, os atores estão no local: o artista e sua liberdade *vis-à-vis* à realidade dos fatos; o público e suas expectativas; a doxa, que obriga a ficção a respeitar o verossímil, o próprio verossímil e os meios para seu exercício, enfim, a finalidade da *mimesis*, que é o prazer ou a completação da obra para o deleite estético.

Injuntiva, a teoria de Aristóteles constrói um local definido, limitado, descritível; contudo, ela não é fechada em si mesma, mas é fonte de interpretações e de práticas possíveis.

A esfera da arte, assim instaurada, comporta todos os elementos de sua vida futura: a idade clássica seguirá as regras da tragédia *stricto sensu* (unidade, extensão), os séculos modernos desenvolverão os aspectos ora psicológicos (a catarse, as paixões e emoções, a sublimação), ora literários (a ficção, o afastamento), e até mesmo lingüísticos (a metáfora); além, é claro, da sociologia da recepção, estimulada pela introdução da opinião (doxa) sobre a cena da arte. Em vista de todos esses pontos, a invenção aristotélica é inigualável[13].

13. Northorp Frye faz justiça, de maneira veemente, à *Poética* de Aristóteles, considerando-a a verdadeira e primeira teoria da arte (*Anatomie de la critique*, Gallimard, 1957).

## II. KANT E O SÍTIO DA ESTÉTICA

Com a *Critique du jugement de goût*[14], entramos em um mundo completamente diferente. Para começar, esse mundo já está cheio de obras, reconhecidas e celebradas; a arte já é uma questão à parte, suscitando uma grande efervescência, o que nos coloca muito longe das exclusões platônicas e até das injunções aristotélicas (que foram seguidas). No entanto, tal efervescência abrange as noções de estilo, de belo, de gênero e nos remete à Idéia do belo.

Esse movimento de comentários desordenados parece ter se produzido ao sabor do capricho e dos humores, sem a interveniência de nenhuma legislação dizendo como formular um julgamento que pudesse ter validade universal.

Então a questão é: podemos julgar a arte sem ser por intermédio de nossos humores? Existe um tipo de julgamento particular aplicável à atividade artística, e, nesse caso, quais seriam suas características? É possível traçar a forma universal segundo a qual tal julgamento pode ser exercido, de maneira que todos os julgamentos de gosto individuais refiram-se a ela?

A tarefa que Kant atribui à estética será a de responder a essa questão. Não se trata mais de encontrar um fundamento para as obras de arte, de pleitear um lugar para elas nas atividades humanas, nem mesmo de ditar regras

14. Immanuel Kant, *Critique du jugement de goût* (trad. de J. Gibelin, Vrin, 1960).



para sua produção, mas, no século dito 'das luzes' – no qual o esforço dos filósofos concentrou-se inteiramente nas capacidades da razão –, de interrogar-se a respeito do gênero de conhecimento que podemos ter delas. O tema central da reflexão não é mais a obra, mas o processo interior que nos conduz a pensar que se está de fato diante de uma obra de arte.

### 1. O conhecimento da arte como conhecimento autônomo: um sítio para a estética

A exploração de nossos modos de conhecer já havia conduzido Kant a limitar os poderes do entendimento aos fenômenos naturais, reservando o númeno (o que pertence ao mundo do *nous*, da essência) a outro tipo de conhecimento; existe sempre a razão, mas ela é ou pura, ou prática. Dois modos que dão acesso a dois mundos. Mas nem um nem outro são válidos para um terceiro mundo: o da arte, onde as leis da natureza, assim como os preceitos da Razão (ou moral) não podem ser aplicados, donde a necessidade de definir um terceiro tipo de conhecimento, de limitar seu uso, ou seja, de traçar suas fronteiras (crítica derivada de *krinein*: distinguir, separar). Somente uma crítica, uma linha divisória, permite assegurar a validade dos julgamentos dentro do perímetro que ela delimita.

Aristóteles havia nos falado a respeito do afastamento introduzido pela ficção entre o que é da natureza e a produção de artefatos. Esse afastamento deve encontrar uma

correspondência no julgamento que fazemos a seu respeito. O julgamento do afastamento deve, pois, ele também, ser 'afastado'; ele deve encontrar seu lugar dentro desse afastamento, entre os dois grandes tipos de racionalidade que são, por um lado, a procura de uma ordem de razão nos fenômenos e, por outro, os imperativos categóricos de ordem moral. Afastado não significa contrário ou fora da racionalidade, mas, como se trata de um espaço entre dois territórios, ligado a seus vizinhos por suas fronteiras e livre quanto a seu princípio interno, ele deve receber uma dupla marca, negativa e positiva: é no que ele não é, é em sua diferença que ele encontra a identidade.

Assim, a *Critique du jugement de goût* insinua-se entre as duas *Críticas* precedentes, tanto por sua data de produção (algumas vezes chamada de terceira crítica: e, necessariamente, ela só pôde aparecer depois que as outras duas foram constituídas) quanto por seu conteúdo: o julgamento de gosto deve ficar 'suspenso' entre as duas outras, pertencendo-lhes e não lhes pertencendo – espaço a partir de então paradoxal, situado entre duas negações, sobre as quais se apóia para se afirmar 'outro' e cujo tratamento deve adotar a forma do paradoxo.

## 2. Os quatro paradoxos fundadores

Para responder à exigência de ter de se afastar, ao mesmo tempo continuando a ser um julgamento da ordem do universal, Kant enuncia quatro proposições em forma de



oximoros[15]. Essas quatro proposições correspondem às quatro funções lógicas segundo as quais um julgamento pode ser realizado: a *qualidade* (satisfação ou desprazer), a *quantidade* (universalidade ou subjetividade), a relação com a *finalidade* (determinismo ou liberdade), por fim a *modalidade* (necessidade ou possibilidade).

Mas os julgamentos do entendimento e os preceitos da moral estão submetidos, em cada uma dessas funções, à obrigatoriedade do princípio de não-contradição: a necessidade exclui a liberdade, a universalidade exclui a subjetividade etc. Mas a situação paradoxal do julgamento de gosto leva a se reunirem – sem preocupação com a contradição – os dois pólos de cada uma dessas funções. A terceira crítica, para uma terceira espécie de conhecimento, é também a que admite e reivindica o terço não excluído.

Obtêm-se assim *os quatro momentos* do julgamento estético, que são: a satisfação desinteressada, a subjetividade universal, a finalidade sem fim e a necessidade livre.

*Satisfação desinteressada*. É o sentimento produzido pela existência de um objeto, não porque ele poderia ser útil ou necessário à vida – quanto a isso o julgamento de gosto permanece indiferente –, mas pelo fato de apenas serem sentidos o prazer ou a insatisfação, sem consideração com qualquer tipo de aprovação ou com alguma moralidade (o agradável, o bonito, o atraente, assim como o bom, estão excluídos).

15. O oximoro é a figura de discurso que reúne em uma mesma asserção dois termos contraditórios. O exemplo mais conhecido está em Corneille: "essa escura claridade que cai das estrelas".

> O agradável e o bom têm, ambos, uma relação com a faculdade de desejar e por isso se fazem acompanhar, o primeiro, de uma satisfação de conexão patológica, o outro, de uma pura satisfação prática determinada pela representação de uma conexão do sujeito com a existência do objeto. É por essa razão que o julgamento de gosto é simplesmente contemplativo (§ 5).

*Subjetividade universal*. A universalidade do julgamento 'isto é bonito' pode ser deduzida do primeiro momento: se, de fato, nenhum interesse particular está em jogo e se o desejo não vem ao caso, a universalidade do julgamento está assegurada – o belo é belo para todos, mesmo que sua contemplação provoque uma satisfação subjetiva; essa satisfação, desinteressada, é universalmente válida. "Tal universalidade é representada apenas subjetivamente no julgamento de gosto." Isso significa que o prazer que experimentamos não é de ordem intelectual, como o que nos proporcionaria o conhecimento de uma lei universal, como por exemplo a da gravidade, mas de ordem sensível: é o puro jogo de nossas faculdades de conhecer – imaginação e entendimento –, jogo que sabemos ser compartido por todos, que nos dá esse prazer (§ 9).

*Finalidade sem fim*. Outra dedução do princípio do desinteresse: não devemos julgar um objeto estético por seu fim, ou seja, pelo fato de ele ter um objetivo determinado ou obedecer a determinações previamente estabelecidas; se fizéssemos isso, estaríamos necessariamente fazendo um julgamento conceitual. Mas o belo é o que agrada universalmente sem conceito. Portanto, o que é solicitado no julgamento de gosto é a forma de uma finalidade, é a idéia de um concurso natural das nossas representações e dos objetos que contemplamos. Essa representação de uma finalidade global do universo não pode estar ligada a um objeto particular, nem a um sujeito individual; ela 'vaga' acima e através de uma infinidade de objetos e sujeitos, e, quando a captamos por meio e a propósito de um objeto singular, entramos em contato com a forma do universal, sem a necessidade de recorrer ao conceito de universalidade (§ 17).



*Necessidade livre*. Se tal julgamento é universalmente válido, é por ser também 'necessário'. Contudo, essa necessidade não pode ser imposta a todos como vinda de fora – seria para nós o caso de uma necessidade fundada no conceito. Mas ela também não pode ser fundada em um grande número de exemplos de julgamentos que formam a unanimidade, pois a empiria não funda de forma alguma uma necessidade, mas apenas uma generalidade. É preciso, pois, que a necessidade de um julgamento de gosto seja intimamente sentida. Ela requer uma adesão mais do que uma obediência cega, ela não chega por um decreto. Portanto, é preciso que haja em cada um de nós um 'senso' que permita a adesão de todos ao julgamento. Kant propõe a idéia de um *senso comum*, cuja norma permanece indeterminada, mas existe verdadeiramente e incita o consentimento universal.

Esse senso comum consiste em cada um sentir em si a união da imaginação com o entendimento, cujo jogo 'livre'

é a essência do julgamento de gosto. A universalidade desse jogo é supostamente comum, e é com base nessa suposição que a necessidade de tal julgamento vem à tona (§ 21).

Essas quatro proposições podem ser consideradas injunções de duplo constrangimento (*double bind*), obrigação expressa de fazer uma coisa e seu contrário; entretanto, o que as distingue das banais injunções cotidianas é uma injunção suplementar: descobrir prazer nessa mesma contradição e definir o deleite estético, bem como resolver o conflito das faculdades entre elas (o entendimento lutando contra a vontade), para dar lugar ao 'terceiro ladrão'*: o julgamento de gosto contemplando a cena com delícia.

### 3. O julgamento constrói seu objeto: a idealidade kantiana

Assim, a *Critique du jugement de goût* provoca um retorno, uma conversão do olhar: não é mais a obra que apresenta os traços característicos da arte, é a reflexão a seu respeito que pode ser considerada estética. O julgamento, que visa em geral a um objeto exterior, também se converte, volta-se sobre si mesmo e se olha julgar. É um julgamento dito *reflexivo*, não determinado (causado) por seu objeto, mas, ao contrário, que o estabelece como obra. Essa estase, em que a representação toma consciência de si mesma, na qualidade de, simultaneamente, sujeito e objeto de sua representação, é suspensão, contemplação.

* 'O terceiro ladrão': pessoa que se aproveita do conflito de dois outros (alusão à fábula de La Fontaine, 'Os ladrões e o asno'). (N. de T.)



Por esse viés, não é apenas o julgamento estético que está sendo fundado, regulado, encerrado dentro de seus limites e suas funções, mas é também a obra que recebe injunções: ela deve manifestar uma certa disposição de se deixar contemplar; assim, um objeto utilitário, uma demonstração ou uma informação sobre o estado das questões do mundo são dificilmente 'contempláveis'. O interesse nesse caso é excessivamente urgente.

A suspensão não diz respeito apenas ao julgamento estético, diz também à obra, suspensa no afastamento, como acentuava Aristóteles. E se a ficção era capaz de suspender as paixões (o terror e a piedade suscitados nos espectadores pela tragédia), pois ela mesma se encontrava em suspensão entre realidade e artifício, aqui, com Kant, não são mais apenas as paixões da alma que relaxam por um momento sua pressão, é o inteiro domínio da arte – obra e julgamento, artistas e público – que forma uma esfera em suspensão, um mundo à parte: um sítio. A idealidade da arte não se deve ao fato de a obra tentar 'imitar' a Idéia, de visar a um objetivo, de nos 'abrir um mundo', mas sim ao fato de, na arte, as faculdades pelas quais se dá nossa percepção se acharem postas à prova e virem elas mesmas se representar como puramente formais, como idealmente distintas dos objetos de sua representação.

### 4. Uma vulgata estética

Seja porque o estado dos comentários e das discussões em torno das obras exigia que se colocasse um pouco de ordem no debate, ou porque faltava uma teoria que retomasse os temas dispersos, freqüentemente contraditórios, ou ainda porque o interesse pela arte se encontrava de novo concentrado em torno dos enciclopedistas e seu esforço universalista e vulgarizador, o fato é que a *Critique du jugement de goût* logo se tornou uma vulgata para a estética. Tornou-se A Estética.

Como toda teoria de alguma importância, a vulgata apodera-se dela, fragmenta-a, a traduz segundo suas próprias intenções (o fenômeno já havia se produzido com Platão). Mas o que dela subsiste, por mais retalhado que seja, toma a forma de imperativos categóricos. A obra de arte será não utilitária, desinteressada, não submetida ao conceito, mas será exemplar, universalmente reconhecida por um sentimento ao mesmo tempo individual e coletivo; será diretamente comunicável, sem intermediários; fará a ligação entre a finalidade da natureza (que quer seu desenvolvimento) e os fins mais particulares, que são os dos humanos (a obra de gênio mostra o infinito da natureza dentro do finito da obra).

Todas essas proposições têm curso e estão presentes ainda hoje em dia nos discursos, nos julgamentos ou nas percepções da arte, por menores que sejam, sem que jamais tenham sido postas em dúvida todas juntas. Mesmo que os



artistas – e em especial os artistas contemporâneos – ameacem uma ou outra dessas 'injunções', sempre sobram algumas que continuam sendo reivindicadas: como o caso do não-utilitário, experimentado e destruído por Duchamp, mas que conservou ainda assim a assinatura, ou seja, a unicidade resgatada pelas séries e reproduções de Warhol, mantendo contudo a idéia de uma comunicação universal etc. A arte contemporânea atua com efeito nos limites do sítio, sem entretanto abandoná-lo radicalmente[16]. Quanto aos críticos, eles se servem sucessivamente de todos os elementos para avaliar as obras, inseri-las no sítio ou excluí-las.

Pode-se dizer que a teoria de Kant seja claramente uma *injunção maior*, que impõe limites à reflexão ocidental sobre a arte tanto quanto à produção das obras.

## III. ADORNO, A NEGAÇÃO DA CRÍTICA

A última, em data, das fundações, a *Teoria estética* de Adorno[17] talvez deva figurar aqui como uma injunção importante para a modernidade: essa teoria tem uma ação importante sobre as práticas e contribui para formar o sítio estético contemporâneo. Interpretada, desnaturada, criticada, resumida ou amalgamada, nem por isso deixa de marcar a

16. Cf., a esse respeito, Anne Cauquelin, *Petit trait d'art contemporain* (Le Seuil, 1996).

17. Theodor Adorno, *Théorie esthétique* (trad. de Marc Jimenez, Klincksieck, 1989).

concepção atual do que devem ser (ou não ser) a obra e sua compreensão, o comentário crítico e a própria estética.

## 1. Uma teoria crítica

Revista pela Escola de Frankfurt[18], a teoria tradicional, que tende a estabelecer princípios e verdades ao abrigo das contingências e recaídas práticas, vem à cena e se torna 'crítica'. Isso significa que vai tentar uma reaproximação com essa prática que ela mantinha afastada até então: ao fazê-lo, a teoria critica a si mesma na qualidade de pura teoria. A partir de então preocupa-se com o terreno – as obras concretas que lhe servem de matéria –, destacando-se dessa forma das "últimas grandes estéticas (Hegel e Kant), escritas sem nada compreender de arte"[19].

Ela se 'denuncia' como pertencente não mais à pura especulação abstrata, mas às condições de possibilidade nas quais se produz. Essas condições são, por um lado, sua articulação a uma teoria (subjacente) do conhecimento, e, por

18. 'Escola de Frankfurt' designa, provavelmente de maneira falaciosa, um movimento de pensamento que nasce na Alemanha por volta de 1920, cuja orientação é marcada pelo ensaio *Teoria tradicional e teoria crítica*, de Horkheimer. Lá 'critica-se' a teoria tradicional pelo fato de ela esconder as condições nas quais foi produzida. Falaciosamente, porque essa denominação, que se tornou agora uma marca, foi publicada trinta anos mais tarde para reunir os pensadores (Adorno, Marcuse, Habermas), cujas teorias críticas haviam sido o programa de base, mas que se emancipam do paradigma de Horkheimer para adotar o ponto de vista de Adorno. Para este, a teoria crítica não pode jamais chegar a restabelecer o sujeito em sua verdade, e a negatividade é a única maneira de compreender o trabalho da razão.

19. *Théorie esthétique*, op. cit.



outro, sua dependência do estado da sociedade política no momento em que ela se produz como teoria. Dessa ótica, uma teoria da arte só pode, pois, ser crítica – ela deve examinar a condição na qual intervém, situar-se *vis-à-vis* uma prática –, e, por outro lado, seu objeto, a arte, é um objeto problemático: "Tudo o que diz respeito à arte, tanto em si mesma como em sua relação com a totalidade, deixou de ser evidente, até mesmo seu direito à existência"[20].

Essa constatação – a não-evidência do estatuto da arte – ataca diretamente a idéia comum de uma essência da arte independente de sua situação histórica, a idéia de uma arte universalista sobre a qual é possível manter opiniões firmes e definitivas, e que ensejará julgamentos condizentes com sua essência presumida. Mas nada é evidência em arte; muito ao contrário, trata-se de um terreno minado por sua relação ambígua com a sociedade – ela se coloca fora da realidade social ou está ligada a ela por alguma articulação invisível? Pertence a uma esfera autônoma ou está submetida às posições ideológicas dominantes? E mais, essa dependência conduz necessariamente à submissão ou pode se transformar em transgressão, e por qual meio? São essas as questões que uma teoria crítica deve resolver ou pelo menos desvelar.

*Critique* é então avocada de diversas maneiras:

1. Depuração: mostrando os vínculos da teoria pretensamente neutra com a situação sociopolítica e desco-

20. Ibid., p. 1.

brindo suas intenções. É justamente o sentido mais visível do esforço crítico no período pós-Marx, em relação a suas referências às atividades artísticas;

2. Injunção feita à teoria de ser uma *praxis* e à prática de criticar o sistema em vigor;
3. 'Situação crítica': a crítica torna toda situação instável e preconiza a discussão permanente de qualquer posição: ela está sempre inacabada. A negativa pela qual ela se opõe a qualquer posição é seu princípio motor.

## 2. A negatividade estética

A entrada – no terreno da arte – do social, da política, o dever de levar em conta as condições de sua existência como arte, para não cair em um essencialismo que oculte os verdadeiros objetivos e chegue até a confundir o papel e a finalidade da arte: tal é o novo paradigma com o qual a arte deve agora atuar. Dizer isso é invocar o que sempre foi tido por princípio: a *autonomia* da arte, da criação e dos 'criadores', em relação ao que é extra-estético. O desafio adorniano será preservar essa autonomia e ao mesmo tempo indicar de que maneira é possível articulá-la a suas próprias condições.

A autonomia da arte se sustenta na distinção (já crítica) de Kant, fazendo do julgamento estético uma esfera de conhecimento separada das outras espécies de conhecimento, conceitual e moral.

É negando seu pertencimento a esses dois pólos do pensamento que a arte ganha autonomia. Mesmo assim, essa atitude de recuo se vê ainda submetida à dominação de uma razão extra-estética: a que move as grandes forças dominantes de uma sociedade e se beneficia mantendo a independência de uma arte universal, que não seria mais atingida pelos conflitos e mostraria assim a possibilidade de resolvê-los no seio de uma entidade bem definida, limitada à sua própria esfera.



Portanto, é preciso que a essa autonomia venha se opor um conceito capaz de combatê-la *pelo interior* e que faça dela uma arma contra todos os sistemas de dominação que pretendem reger a totalidade das atividades humanas.

Tal conceito é o da *soberania* da arte; é preciso entendê-lo como a faculdade de que dispõe a arte de não apenas romper com as outras espécies de discursos de razão (o que a autonomia promete), como ainda tornar ineficaz o funcionamento desses discursos.

Assim, a negatividade estética atua duplamente: do lado da autonomia, nega a validade para a arte das duas instâncias da razão conceitual e prática, e, do lado da soberania, assegura a subversão da razão, que se mostra *com efeito* nas realizações da arte (sua prática)[21].

## 3. O efeito Adorno, a injunção vanguardista

O paradigma adorniano da negatividade em ato na obra de arte é lido como uma injunção para a arte moderna e, em

21. Cf. Christoph Menke, *La souveraineté de l'art, l'expérience esthétique après Adorno et Derrida* (Armand Colin, 1993).

parte, para a arte contemporânea, que é ter de integrar a ação imperativa da vanguarda. A arte é obrigada a ser crítica – traduzamos: vanguarda –, e esse imperativo se acrescenta aos já instituídos pelas fundações precedentes. E mesmo que, em parte, ela o contradiga.

De fato, a ação crítica é na maior parte do tempo compreendida como crítica da sociedade e de seu regime (capitalista); a arte se vê então 'engajada' na luta contra um sistema do qual ela é um dos elementos, ativo à sua maneira. Os manifestos e as manifestações das vanguardas se inspiraram na negatividade assim compreendida ou foram incorporadas a ela logo em seguida; uma vez dada a palavra de ordem, vale para o presente mas também para o passado, ela é 'retroditiva'*, e as obras são reavaliadas à luz da noção de negatividade crítica. Assim, no tribunal da história se encontram eleitas as obras contestatárias, e repudiadas as que parecem ter sido submetidas à dominação burguesa da arte pela arte.

É, evidentemente, uma torcedura aplicada ao paradigma adorniano, muito mais sutil: a 'transgressão', ou seja, a soberania da arte, tem mais a ver com um retorno da arte sobre si mesma, com uma crítica ou negação contínua de seus próprios objetivos, de suas próprias realizações, negação da qual a arte vive, e que, por um movimento crítico permanente, retoma para si, para os 'expor', os conflitos latentes da sociedade.

* Retrodição: o movimento do presente na direção do passado, assim chamado por Schaff (1977), isto é, a 'dedução' do passado a partir do conhecimento do presente, mediante os conceitos e as 'leis' que 'regem' certo domínio da realidade social. (N. de T.)



Tal como é compreendida e praticada, contudo, quer esteja assimilada a um engajamento político, quer traduzida em 'originalidade', ou seja, em transgressão das 'regras' internas do sítio estético, a arte de vanguarda usufrui de um favor que não é desmentido: nenhuma obra pode hoje em dia ir além da injunção de ter de ser 'crítica' de alguma maneira.

CONCLUSÃO

# A AÇÃO DAS TEORIAS DE FUNDAÇÃO

Até aqui tentamos elaborar um apanhado das diversas fundações que presidem o exercício da arte, tanto teórico quanto prático. O que é preciso notar é a constante torcedura a que os teóricos foram submetidos, tanto nos comentários que lhes sucederam quanto na prática artística propriamente dita, que se nutre da ambiência teórica na qual se desenvolve. A ação teórica existe de fato, mas não funciona de modo concomitante com os discursos que a movimentam. Retraduzidas, retocadas, deslocadas, as teorias da arte jamais estão presentes em seus aspectos originais.

Essa torcedura, algumas vezes verdadeiramente radical, como foi o caso em relação a Platão, outras vezes apenas interpretativa, como em relação a Adorno, não é a única conseqüência resultante das fundações; existe outra, que passa na maioria das vezes despercebida, mas cuja ação é contudo bastante importante, que é a *coexistência* no seio de uma

opinião geral (uma doxa) de todos os discursos fundadores, por mais afastados que estejam uns dos outros. Apesar do cuidado tomado pelos autores em distinguir seus aportes ao criticar seus predecessores, em precisar seus dizeres, a doxa mistura as cartas e faz um único todo das singularidades: o sítio estético, esse envoltório onde se situa a arte, está longe de formar um conjunto, ele é feito de peças e de pedaços, juntados entre si, para formar um tecido tramado, que une os diferentes estratos temporais e textuais. A Grécia antiga vizinha o século XVIII e o século XX, um preceito de Platão vizinha o discurso contemporâneo a respeito da distinção entre arte e técnica, enquanto a contemplação, a meditação e a transcendência penetram na opinião, que por sua vez também retém o imperativo crítico.

Essa ampla mistura é o meio de vida de que se nutrem os movimentos, as doutrinas, assim como as obras, as avaliações públicas e os julgamentos privados. Nem o princípio de contradição nem o rigor exegético valem aqui, dentro do mundo da arte. É que as teorias fundadoras agem à maneira de um *rumor teórico*, que reina incontestável sobre a *recepção da arte*, impondo-se de alguma maneira ao público (no qual é preciso incluir tanto os críticos quanto os teóricos da arte) e condicionando tanto a produção das obras quanto sua compreensão. Esse rumor, que pode ser chamado de 'vulgata', age como as teorias que ele divulga, de forma ao mesmo tempo ambiental e injuntiva, modelando a atividade artística para que ela possa corresponder às expectativas sus-



citadas. Amalgamando os diferentes pontos de vista a partir dos quais a fundação teórica se constituiu, a vulgata acumula as perspectivas e faz delas um todo, participando ativamente, a partir de então, da manutenção do sítio da arte.

Se nos esquecemos da ação desse rumor, desse eco confuso, se não lhe concedemos o lugar que lhe é devido, não compreendemos como a obra de arte consegue atrair tantos julgamentos diversos, tantos debates contraditórios, exclusões ou elogios. E então imediatamente concluímos que, a respeito da arte, se diz 'qualquer coisa' ou que tudo pode ser dito sobre ela.

SEGUNDA PARTE

# AS TEORIAS DE ACOMPANHAMENTO

As diversas fundações da arte e o rumor que acerca fazem desse domínio um lugar estranhamente obscuro, trabalhado por múltiplos movimentos, que intriga, retém a atenção e permanece uma espécie de enigma. O que faz uma produção ser uma obra de arte? Como ela exerce essa atração, como suscita o consenso, qual atividade preside sua produção? Quais são seus elos com as outras atividades humanas e, por fim, como apreender, decifrar o sentido de uma obra?

De todas as partes, disciplinas já constituídas, carregadas de teorizações, como que atraídas por esse espaço paradoxal, vêm experimentar seus métodos e fazer suas tentativas, com maior ou menor sorte. Elas constituem *teorizações secundárias*, que surgem em seguida para *acompanhar* a arte em suas manifestações e propor explicações, seja para o fenômeno artístico em geral, seja para esta ou aquela obra ou movimento em particular.

Movidas também pela preocupação de compreender e de fazer compreender, existem *teorizações práticas* que comentam o trabalho dos artistas – trata-se do domínio da crítica de arte, bem como das *práticas teorizadas*: as dos próprios artistas, que freqüentemente explicitam seus trabalhos e, em suma, os teorizam.

Nas primeiras dessas teorizações, os autores dedicam-se a justificar sua visão filosófica, que coloca a arte em perspectiva, agindo de maneira global sobre a compreensão e – para retomar nossas distinções – de maneira *ambiental*. Já nas segundas dessas teorizações, reencontramos a forma *injuntiva*, por nós já explicitadas para as teorias propriamente ditas: trata-se com efeito de avaliar as obras concretamente, de estabelecer classificações, de esboçar qual é o sentido, de tal sorte que o público possa se localizar dentro do labirinto da arte, orientar-se e 'ver o que é para ser visto'.

Essas ações não são, pois, 'secundárias' no sentido de uma menor importância; muito ao contrário, elas têm um efeito direto sobre nossos julgamentos e sobre o destino das próprias obras. É preciso tomar aqui 'secundárias' como 'aquilo que secunda', que intervém *a posteriori* para uma ação de socorro.

CAPÍTULO 1

# AS TEORIZAÇÕES SECUNDÁRIAS

As teorizações secundárias podem ser reagrupadas ao longo de dois eixos. Um nos leva a questionar o sentido das obras e do trabalho artístico. *Sentido* entendido, no caso, tanto como significação quanto direção: a obra 'abre um mundo', ela visa o invisível (direção), ela tem um sentido, semelhante assim à linguagem (significação). Fenomenologia, hermenêutica, psicanálise e história da arte se situam sobre esse eixo.

O outro eixo leva a refletir sobre a organização dos signos por meio dos quais a obra se manifesta e se especifica como obra. A segunda 'virada lingüística'[1] da filosofia e das

1. A primeira 'virada' situa-se, com a *Hermenêutica* de Schleiermacher, no começo do século XIX; nessa obra, o autor expõe as bases de uma análise dos textos literários; de acordo com a compreensão de suas formas retóricas, a hermenêutica se torna uma arte, a arte de compreender uma obra. A segunda virada, no século XX, atinge mais amplamente o conjunto da filosofia, atribuindo-lhe a tarefa de refletir sobre sua própria linguagem.

ciências humanas, com a filosofia analítica, conduz a analisar as obras segundo seus componentes lógicos e a interrogar sobre sua especificidade.

A divisão segundo esses dois eixos é, evidentemente, muito sumária; existem numerosas passagens entre as teorizações, todas fazendo empréstimos entre si, havendo uma circulação não negligenciável de conceitos, instrumentos de análise, até mesmo de orientações. A pesquisa de sentido adota tanto a semiologia quanto os elementos da psicanálise, e a história da arte está comprometida com as duas; já a lógica do signo se esforça para seguir o trabalho artístico, para corresponder a ele, a partir das amostras que são oferecidas pela história da arte. Um ponto, contudo, reúne todas essas áreas: a proliferação de sentidos da obra, que torna difícil sua interpretação.

Essa abundância, essa dispersão das teorizações, junto com sua singular impotência, atestam de alguma maneira a necessidade que temos de recorrer a elas se quisermos compreender o trabalho da arte em geral e o de determinada obra em particular.

## I. O EIXO HERMENÊUTICO

O que é compreender uma obra? Como captar-lhe o sentido do modo mais completo possível? A hermenêutica é a ciência, ou a arte, que interpreta uma obra, que a revela e exibe seus sentidos possíveis, supondo-se que tais sentidos não



sejam inteligíveis de imediato, mas que estejam ocultos em seu interior e que seja preciso ir até lá recolhê-los. No começo consagrada unicamente à interpretação dos textos sagrados, a hermenêutica libertou-se desse limite e se colocou como 'método geral'[2] de interpretação de qualquer obra cuja leitura e decifração pareçam particularmente complicadas.

Pretende, assim, fazer a mediação entre a obra e seus espectadores, leitores e ouvintes virtuais, importando-lhe a recepção da mensagem, e é sobre essa vertente do jogo estético que ela se coloca. De suas origens, ligadas aos textos sagrados (as 'Escrituras'), ela guarda a intenção, senão teológica, ao menos teleológica: o sentido está além da obra, em uma esfera superior, cuja entrada não é acessível sem esforço, não está ao alcance da mão, e só a hermenêutica detém a chave ou as chaves.

### 1. A preocupação de compreender

A preocupação hermenêutica sem dúvida nenhuma está em primeiro lugar nos escritos sobre a arte. A questão não é compreender da forma mais abrangente possível as intenções de um autor e suas realizações (plásticas ou escriturais), seja a língua (para o escritor), seja a linguagem específica da forma e da matéria (para os artistas)?

O que chamamos de 'sentido' é isto: a apreensão de uma unidade entre intenção e 'resultado'. O sentido é produzi-

2. Cf. Schleiermacher, *Herméneutique* (Éditions du Cerf, 1987).

do, ele não habita simplesmente a obra bruta, ele é construído pelo trabalho de quem procura estabelecê-lo, tornando-o apreensível. Tal é a proposição principal que gera a hermenêutica.

Subjacente, a idéia da obra é inesgotável e, se nos detivermos na primeira evidência a seu respeito – no que cremos compreender como fato óbvio –, correremos o risco de passar ao largo de sua significação. A compreensão da linguagem cotidiana não suscita interrogações especiais só porque dispomos sem saber de uma verdadeira soma de pré-conhecimentos que partilhamos com o locutor. A mesma língua, o mesmo contexto cultural, o mesmo momento da história e, finalmente, uma ação comum que une perguntas e respostas em torno de um mesmo objeto intencional. Contudo, essa compreensão que nos parece espontânea pode se alargar, se confirmar no exercício do diálogo, visando a um entendimento mais completo.

Mas, se acontece o mesmo com uma obra que acreditamos 'compreender', uma vez que ela faz parte de uma herança comum, que estamos habituados a considerar como obra, entretanto, o tempo, a história, o contexto sociopolítico e cultural nos mantêm afastados mesmo sem sabermos. Devemos então tentar recolocá-la em cena; porém, mais do que um simples ajuste metodológico (aparelho crítico, contexto histórico, conhecimento do autor), temos de traduzi-la para a linguagem de nosso tempo, no qual nós a apreendemos. Temos de fazê-la reviver, permitir sua completa exibição em uma espécie de entendimento que nos transforma, a nós que a olhamos, escutamos ou lemos. É para recompor um conjunto – o contexto ao mesmo tempo que o texto, a obra ao mesmo tempo que nós mesmos – que a hermenêutica é empregada, com o objetivo de restituir o 'sentido', indo além do simples fato da obra como presença de objeto. Procura infinita, jamais completada, sempre a acontecer, mas único modo de compreensão possível. Vê-se que singular sedução pode exercer esse 'método' que coloca a obra na irradiação de suas múltiplas exibições: a obra é então sacralizada, como a morada virtual de uma verdade que não se revela e que representa, no imaginário, ao mesmo tempo o objeto inalcançável e sua busca sempre e já fadada ao insucesso. Tema romântico por excelência. O infinito apresentado na obra finita, a totalidade no fragmento, o invisível no visível, a eternidade no temporal.



Mais ainda, 'o método' hermenêutico – por ser justamente um método, ou seja, um conjunto de instrumentos em boas condições de exercer a explicação de uma obra, uma espécie de *organon* – ultrapassa a si mesmo e visa a um projeto mais amplo, que é descrever as condições de possibilidade de toda compreensão, sendo a compreensão o fenômeno humano por excelência, aquele que é o fundo do pensamento, o próprio pensamento. Uma *noese* em ação, ou o exercício exemplar do *nous*, do espírito. Compreender como se compreende passa a ser o objetivo principal da hermenêutica. Nessa ótica, a arte torna-se objeto de uma atenção particular, na medida em que escapa a qualquer explo-

ração por um método científico e convoca, por causa disso, o 'fundo' da questão: o fenômeno da compreensão se mostra em sua pureza original. "A experiência da arte faz surgir o fenômeno hermenêutico em toda a sua extensão (...) nele se discerne uma experiência de verdade (...) que é uma forma de atividade filosófica[3]." "A obra de arte encontra seu ser verdadeiro quando tem acesso a uma experiência que transforma aquele que a faz[4]."

Abordaremos a articulação da tradição hermenêutica e da fenomenologia se, com Gadamer, "por hermenêutica entendermos a teoria da experiência efetiva que é o pensamento"[5] e se "nos situarmos no movimento do diálogo no seio do qual apenas a palavra ou o conceito se tornam o que são".

## 2. O jogo da arte

A hermenêutica passa então a englobar a experiência estética e encontra legitimidade na experiência de constituição do sentido – constituição desenvolvida na confrontação permanente de si e do outro, do ser e do tempo, revelada pelas análises fenomenológicas e ilustrada de maneira exemplar pela experiência do *jogo da arte*.

O que nos ensina esse jogo? Primeiramente que ele é jogado, ou seja, que não existe jogo em si (como não existe obra

3. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (Le Seuil, 1976), p. 22.
4. Ibid., p. 28.
5. Ibid., p. 17.



em si); não há jogo sem jogadores, e jogadores e jogo se transformam conforme o jogo que é jogado. É o mesmo que dizer que o sujeito não é o jogador (o artista) apenas, mas sim o próprio jogo, englobando a ação de jogar e os jogadores.

A metáfora do jogo convém à experiência da arte, já que ela própria, escapando do *logos* discursivo, dos conceitos aprisionados em uma sintaxe perfeita, evade-se sem 'jogos de linguagem', em que figuras, *tropos*, sugerem mais que demonstram; mas, para além do aspecto lúdico da arte, as implicações filosóficas desse jogo é que são evocadas, como por exemplo a relação necessária que liga intimamente sujeito e objeto, fazendo da prática artística uma totalidade em obra (*in process*, diriam os anglo-saxões). A obra como 'jogo' só brota com a condição de participação ativa, de *interpenetração*, de um diálogo no qual o que advém enquanto se dialoga é a verdade do diálogo, o fato de ele ocorrer e que, ocorrendo, consegue representar seu *próprio ser de diálogo*; o que se tem em vista não é a verdade que resultaria de uma argumentação, nem a verdade no sentido de uma correspondência entre real e ficção, nem a verdade 'científica', mas um 'jogo como verdade', um jogo que só é verdade quando está sendo jogado.

A obra 'como verdade' nasce como um mundo: o mundo onde há entendimento entre jogo e jogador, uma verdade em representação, uma verdade que representa, ou seja, que se põe em presença de um mundo, do mundo, cada vez que se manifesta à obra. Pode-se dizer, com Friedrich Schlegel, que se trata exatamente do jogo do mundo entendido como uni-

verso natural: "Todos os jogos sagrados da arte são apenas longínquas imitações do jogo sem fim do mundo, essa obra de arte que eternamente se dá forma".

Disso decorre a insistência nesses mundos que se abrem com a obra e que os fenomenólogos invocam sempre em suas interpretações.

Como é o caso do mundo camponês, que se abre diante de Heidegger ao interpretar os famosos sapatos de Van Gogh; o 'quadro como verdade' é o mundo aberto por ele e não a simples representação de um par de botinas.

> (...) subitamente, a obra nos transportou para outro lugar, diferente daquele onde costumamos estar; a obra de arte fez com que soubéssemos o que é na verdade um par de sapatos (...) na obra, é a verdade que está trabalhando, e não somente algo de verdade (...), o quadro que mostra os sapatos de camponês não anuncia apenas o que é esse ser específico em si, ele faz acontecer a eclosão como tal, em relação ao ser em sua totalidade. O ser em sua totalidade ganha com eles (os sapatos) mais 'ser'[6].

Ou, ainda, a verdade do mundo grego, revelada pelo templo e pela rocha sobre a qual ele está construído e à qual pertence como sua verdade: é a obra-templo que dá seu 'ser' à rocha e, manifestando-a em sua origem, a faz aparecer[7].

6. Martin Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art* (trad. de E. Martineau, Authentica, 1987).
7. Ibid.



## 3. A verdade da linguagem: a linguagem-mundo

Esse mundo, que nasce com a obra no jogo da arte, é linguagem. É por essa razão que podemos fazê-lo surgir por intermédio da linguagem. Vê-se assim como a hermenêutica volta ao ponto de partida: a interpretação é palavra, diálogo, entendimento com a obra, e vimos que esse diálogo a faz surgir como obra, mas, ao mesmo tempo, o que é *desvelado* nesse processo é a verdade do mundo: que ele é linguagem. É, pois, finalmente, a língua que se manifesta em sua verdade, sua verdade-mundo no contato com a arte.

Mas o que é desvelado desse modo é a estrutura fundamentalmente metafórica da linguagem, que ultrapassa muito a simples função de designação das coisas. Essa característica *metafórica* nos permite captar os múltiplos aspectos do mundo que nos cerca em sua diversidade e suas flutuações e, ao captá-lo, nós o fazemos nascer. A faculdade de nomear as coisas e *deslocar* os nomes – que é o trabalho do processo metafórico – fornece aos humanos *seu* mundo, bem diferente do mundo dos outros viventes. A metáfora, na visão hermenêutica e poética de Paul Ricœur[8], por exemplo, permite passar de uma primeira referência (o mundo tal como parece nos cercar e que é denotado, fixado pelo uso comum) a uma segunda referência: sua abertura sobre outro mundo. A metaforização produz então um choque entre es-

8. Paul Ricœur, *La métaphore vive* (Le Seuil, 1975). Cf. também *Temps et récit, Études phénoménologiques* (nº 11, 1990).

ses dois mundos, que ela aproxima de maneira inédita; a compossibilidade de mundos heterogêneos é aberta pela metáfora 'viva', que 'suspende' o mundo tal como cremos que ele seja e o substitui por um regime infinito de outros mundos paralelos. Estender todas as possibilidades da linguagem é o mesmo que estender nosso mundo, que então se constitui em inumeráveis *perfis perspectivistas* ou 'visões' sucessivas e simultâneas. Com efeito, as línguas, em sua diversidade, são o ato de comunidades diferentes, pertencem a essas comunidades e as estruturam. Elas constroem 'linhas de mundo' – cuja cumeada somos livres para seguir –, que seriam de alguma maneira o envoltório lingüístico do universo em seu conjunto[9]. "O universo é, em suma, como disse Husserl, apenas a continuidade com a qual os perfis perspectivistas da percepção das coisas passam de um a outro[10]."

"Não apenas o mundo é mundo somente na medida em que se exprima em uma língua, como também a língua não tem uma existência verdadeira senão no fato de que o mundo nela se representa[11]." É necessário acrescentar que a língua, por sua vez, só pode ser compreendida como algo comparável àquilo que revela, em seu entendimento. Não um entendimento programado, como um propósito que pudesse ser fixado, mas o entendimento natural do 'viver junto'

9. Jaakko Hintikka, *L'intentionnalité et les mondes possibles* (PUL, 1983).
10. Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure*, § 41.
11. Hans-Georg Gadamer, op. cit., p. 295.



no meio lingüístico. Aquilo que, na língua, se oferece à vista e à compreensão. É, portanto, "o ser tal qual se mostra que alcança a linguagem".

A obra, como a linguagem, nessa visão hermenêutica, nunca é fechada, 'está por terminar' permanentemente (ou seja, ao infinito) na linguagem, sendo que a própria linguagem ancora-se na obra. Pensamento, linguagem e coisas estão ligados em uma imanência e uma presença fenomenológica que fazem do mundo, não um *em si* inalcançável por natureza, mas um organismo vivo, aberto, em expansão, cujo porvir-mundo depende de nós, de nossa leitura e de nossa constante representação. Segundo essa ótica, como diz Mikel Dufrenne[12], a obra é um *quase-sujeito* e portanto um *quase-objeto*, ao passo que seu *vis-à-vis*, da mesma maneira, deixa-se invadir pela obra e se torna ele mesmo também, paralelamente, quase-sujeito.

'Ir às coisas em si', como pretende a fenomenologia, é fazê-las vir ao mundo pela linguagem. É 'obrar' no seio do mundo para que ele se torne obra.

Essa incursão bastante rápida no domínio da hermenêutica permite, contudo, ver até que ponto essa teorização da experiência da arte fornece seus temas à literatura sobre a arte e aos comentários contemporâneos. Abertura, acesso ao sentido, maneira de 'fazer mundos', construção da reali-

12. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (PUF, 1953).

dade analógica, obra como foro universal das culturas, diálogo do 'observador que faz o quadro', como queria Duchamp, e da obra que espera seu intérprete, são palavras-chave, fórmulas-sésamo, nas quais vão pesquisar os teóricos de arte (lembremo-nos de *Obra aberta*, de Umberto Eco, ou do *Livre à venir*, de Maurice Blanchot[13]).

A hermenêutica e a fenomenologia ajustam e acionam os conceitos que encontramos nas teorias de fundação. Com essa intenção, elas mantêm, rearranjam, reinterpretam e tornam explícitos, numa linguagem contemporânea, os *princípios* constitutivos da esfera estética. Ao fazer isso, estão sobretudo acompanhando um movimento de pensamento a propósito da arte, mais do que se encarregando das obras concretas; os poucos exemplos de análises de obras, muito pouco numerosos por sinal, representam como que garantias: eles servem mais como ilustração às teses desenvolvidas, não sendo examinados por si mesmos (observe-se também que algumas obras-garantia são em geral figurativas e que a arte abstrata ou as instalações não parecem excitar a veia hermenêutica).

Contudo, a hermenêutica estende seu império para além desses estilos de filosofia, alcançando outros territórios pertencentes a disciplinas constituídas, tais como a psicanálise ou a história da arte. Lá onde se abandona o terreno puramente teórico para se tentarem algumas incursões na direção de obras concretas que se pretende analisar, explicar; ou então se entra, com a história, em um diálogo contextual no qual a parte teórica ou problemática se apaga freqüentemente diante da tentativa de situar sucessões com precisão. Mas mesmo assim, no conjunto, a questão continua sendo, como sempre, desvelar sentido, sentido entendido como a exigência hermenêutica e fenomenológica: suspensão (do mundo cotidiano) e abertura de outros mundos.

13. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (Le Seuil, 1965); Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Gallimard, 1959).



## 4. Interpretações analíticas e historicistas

A intenção dessas interpretações faz parte da linhagem da interpretação hermenêutica, que é dar sentido, sentido que não aparece à primeira vista e que é preciso ir buscar. Porém, elas estão ligadas à exploração contextual, destinada a atravessar o invólucro de acontecimentos, tanto individuais quanto públicos, que cerca as obras de arte como um mundo. Contudo, essas pesquisas se singularizam por seus métodos, seus instrumentos e suas aplicações, assim como pelo objeto no qual se concentra a pesquisa. Com efeito, se a hermenêutica trata do problema da arte em geral como um domínio especialmente eleito, pelo fato de ela ser especial e essencialmente (por natureza) difícil de decifrar, a psicanálise e a história, por sua vez, não privilegiam a arte como atividade especialmente prometida a seus trabalhos, mas, sim, como um objeto de atenção entre outros, para os quais se supõe que detenham métodos eficazes de exploração. Elas

representam, assim, propriamente, um *gênero* de interpretação ligado à espécie hermenêutica e, como todo gênero, distinguem-se por acréscimos e supressões.

*As vias da análise*. A psicanálise é interpretação, não mais do escrito, dos textos sacros, nem diretamente das obras de arte, mas de signos de diversos tipos, como gestos, palavras ou sintomas. Em que o domínio da arte pode interessar ao analista? Como enigma, será a resposta. Mas, para o analista, decifrar esse enigma não é apenas compreendê-lo como leitor ou espectador de uma obra *já produzida* – nem sequer dialogar com ele e fazê-lo advir a ser, como quer a hermenêutica –, é ir às fontes de sua produção e compreender o ato que o trouxe ao mundo. Em outras palavras, é o processo de *criação* da obra que interessa ao analista. Criação que procede de um sujeito, o qual se exprime por seu gesto. É, pois, *acima*, que se dá o destaque, por uma retroversão, um retorno.

> Indo do quadro da *Sagrada família* até seu autor, Leonardo da Vinci, Freud começa em certa singularidade da obra e vai até a auscultação da infância de Leonardo, depois volta ao quadro, que se ilumina como pela luz de um novo dia. Para o *Moisés* de Michelângelo, o procedimento é diferente; dessa vez é ao texto sagrado que ele recorre para mostrar que o Moisés revelado pela escultura do artista sofreu deslocamento, substituição e trabalho simbólico. Esses dois exemplos célebres de investigação analítica de obras mostram ao mesmo tempo as possibilidades de interpretação e os limites da psicanálise aplicada à arte. Longe de explicá-la, ou mesmo de comentá-la a partir de uma descrição precisa, a interpretação nesse caso é acrescentada ao enigma da visão do que já é visto como muito complexo, a obscuridade de uma visão do que não se vê. (Quem, antes e até depois de Freud, viu um passarinho escondido na saia de santa Ana?[14])



Colocam-se a postos, prontos para a ação, os instrumentos que servem à interpretação do sonho: deslocamento, condensação, contradição, figuração por analogia, elaboração secundária. Com seus corolários: a denegação, a sublimação, o trabalho do negativo, a simbolização... O trabalho da obra relaciona-se com o da ficção onírica, e sua origem, desdobrável em termos de genealogia, destaca o valor do *sujeito* e do *processo* de produção, passíveis ambos de uma análise.

Duas vias desenvolvem-se a partir desse ponto: uma consiste em procurar na vida do autor as forças conflituosas que o levaram a realizar o que está ali diante de nós; a outra, em decifrar a obra com os instrumentos teóricos de que se dispõe para a terapia analítica.

*O sujeito produtor*. A primeira pista é arriscada, pois o material que o intérprete tem em mãos é sempre duvidoso e não pode ser questionado de maneira aberta, dada a ausência do analisando. Contudo, seja qual for a segurança ou a incerteza da análise, quer seja reconstrução arbitrária, quer não, é preciso notar o efeito que esse tipo de pesquisa teve e ain-

14. Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (trad. de Marie Bonaparte, 1952). Cf. também Meyer Shapiro, 'Deux méprises de Léonard de Vinci, suivies d'une erreur de Freud', em *Style, Artiste, Société* (Gallimard, 1982).

da tem sobre a prática do crítico e do teórico de arte: monografias, entrevistas com artistas são calcadas em seu modelo. Sondar as raízes 'profundas' da obra resulta em desvelar a vida afetiva de seu autor. O sucesso da psicanálise, a partir dos anos 1950, marcou fortemente as práticas correntes, e o público está habituado a recorrer a elas em numerosas ocasiões. A vulgarização da teoria e da prática analítica torna, então, fácil a utilização (a maior parte do tempo temerária, senão desnaturada) do vocabulário e dos elementos de método para uma exploração dos 'subterrâneos' da obra de arte.

A idéia de que o sujeito é causa principal de sua ação fortalece a vulgata estética na certeza de que a questão, no que diz respeito à arte, é, em primeiro lugar, a unicidade de um sujeito individual.

A exploração analítica atua, pois, no cerne de uma crença comum, que ela tende a reforçar. Daí a grande voga desses tipos de comentário.

*O processo de produção*. A segunda via é mais promissora, pois permite descrever os movimentos que animam as figuras, fora da lógica do discurso, negado pelo processo de figuração[15]. O trabalho do sonho encobre a discursividade, e o conflito entre as duas instâncias dá lugar às obras de ficção: basta seguir de perto esse enfrentamento e será possível ter-se uma idéia de como é o caminho da criação. Deixa-se então o trabalho próprio do analista, que exige um sujeito para a análise, e utilizam-se alguns dos instrumentos conceituais,

15. J.-F. Lyotard, *Discours figure* (Klincksieck, 1971).



graças aos quais o percurso da criação é apreensível. Percurso que não é feito sem descontinuidade, rupturas e imprevistos, os quais vêm irrigar lógicas não centradas no respeito ao princípio do terceiro excluído (ou princípio de não-contradição), as do não-sentido, do rizomático, desenvolvidas por Gilles Deleuze[16], todo um trabalho subterrâneo de múltiplas ramificações e que solicita a intervenção daquilo que chamamos de acaso, por não sabermos como as conexões se fazem e se desfazem.

Inversão do ponto de vista hermenêutico: não mais procuramos descobrir ou dar 'sentido' por meio de nossas interpretações abertas, mas, sim, ver como ele é produzido pelo autor a partir do não-sentido; claro que procuramos abrir um mundo, mas é um mundo de sombra, cujo trabalho pretende fazer do sentido aparente o duplo atenuado do não-sentido produtor[17]. A verdadeira força da obra reside em suas raízes sombrias que nenhuma análise em termos de significação poderá captar. É preciso, em compensação, ver a obra como o palco onde se apresenta um drama, ao qual a análise tem acesso, como diz André Green: "O analista, ao contemplar uma obra, reagirá a ela de uma maneira comparável à forma como ele escuta aquele que analisa[18]". Do mesmo

16. Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Ed. de Minuit, 1969).

17. Cf. também Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (Gallimard, 1974).

18. André Green, 'Une rencontre inattendue: Henry James et Sigmund Freud contemplant le *Moïse* de Michel-Ange', *Revue française de psychanalyse*, 2 (1995).

modo, Murielle Gagnebin volta-se para os movimentos, para a organização, para as estruturas das formas, que 'representam', na obra, o conflito entre pulsão e defesas. O jogo plástico seria então um jogo psíquico analisável em termos de metapsicologia[19].

Contudo, inversão não é erradicação: a interpretação continua todo-poderosa; dentro da ótica do processo de produção, ela se enriquece com os aportes da teoria analítica e fornece à crítica e aos comentários um batalhão de conceitos operativos, de que ela se serve com freqüência[20].

*Uma história localista*. Quanto à interpretação historicista, ela trabalha também após a obra, empenhando-se em contextualizá-la. Como a interpretação analítica, é uma genealogia que é convocada, desta vez não subterrânea, mas, muito pelo contrário, mostrada, exposta à vista. Se "a história da arte acabou"[21] – história que traçaria uma continuidade sem interrupção entre as diversas manifestações da arte ou proporia uma progressão em direção a não se sabe qual ideal –, ainda assim continua sendo um socorro não desprezível ao recolher documentos, fazer buscas em arquivos, autenticar ou discriminar; o método histórico, tomado com

19. Murielle Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique* (PUF, 1994).
20. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, mas também Hubert Damisch, que cita Lacan, *Fenêtre jaune cadmium* (Le Seuil, 1984), ou Louis Marin, cujas análises reportam à história, à semântica formal, à retórica, mas resultam na maioria das vezes em termos psicanalíticos. Cf. Louis Marin, *De la représentation* (Le Seuil, 1994).
21. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?* (Ed. Jacqueline Chambon, 1989).



rigor, ocupa-se apenas, em princípio, em acumular materiais para uma interpretação racional. Tal interpretação segue ou precede os dados recolhidos? De que maneira é forjada? Parece que sua intenção é contradizer outras interpretações, e o faz pelo modo da argumentação dentro de regras. Argumentação que vem diretamente do método histórico.

Assim, Erwin Panofsky[22] 'restabeleceu' o sentido do famoso quadro de Poussin: *Et ego in Arcadia*. Rivalizando na erudição, comparando entre si as três obras sobre o mesmo tema, ele destaca pouco a pouco a singularidade do quadro de Poussin. Para isso, precisou seguramente combater as interpretações anteriores, uma a uma.

Trata-se então de uma *iconologia*, que segue no longo prazo o movimento de representações que têm um tema comum – por exemplo: como o Tempo tem sido representado desde a Antiguidade até a publicidade atual[23]? Ao centrar a análise em uma série de figuras, o historiador escapa decerto à história da arte entendida como sucessão de movimentos artísticos e de nomes de artistas apresentados do primeiro ao último; ele se aproxima das obras e de seus processos de produção específicos, mas, ao mesmo tempo, serve-se deles como garantia de uma reconstituição das representações coletivas seguindo as épocas. Em outras palavras, a intenção aqui é perfeitamente histórica, no sentido clássico, e não no estético.

22. Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations* (Gallimard, 1969).
23. Idem, *Essais d'iconologie* (Gallimard, 1965).

A contribuição da história para a decifração das obras de arte consiste não no que ela estabeleceu ou restabeleceu como verdade, mas no fato de ela nos convidar, desenhando uma genealogia, a compreender a complexidade do que está presente diante de nós, a re-situar a obra – cujas determinações extra-artísticas podem assim ser compreendidas –, a reconstruir uma parte dos elementos que serviram para sua elaboração.

Deixando a região das teorias de conjunto, a auscultação de fontes e influências, a interpretação historicista pretende atualmente ser 'local'. Dessa complexidade, o detalhe se torna agora o revelador. Temas (como a perspectiva), 'lugares-comuns', ou seja, figuras que encontramos constantemente (a porta, a janela, a moldura, a nuvem)[24], e que é preciso seguir de perto por se tratar de índices de uma particularidade na qual transparecem determinações culturais: tal é a maneira como a história se coloca no acompanhamento da arte[25]. Ela tece conexões, envolvendo as obras com um saber numeroso e *que agrada*, porque contribui para a conservação e o desenvolvimento de uma idéia de arte como fruto de um conjunto de parâmetros sociais, políticos e culturais. Ela traz para a pesquisa do sentido empreendido pela hermenêutica o com-

24. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* (Le Seuil, 1972); *L'origine de la perspective* (Flammarion, 1987).

25. Esse localismo pode vir acompanhado de uma preocupação em penetrar na intimidade do desejo do artista, detectado na obra graças à noção de 'figurabilidade'; maneira de aliar conceitos freudianos e iconologia. Cf. a esse respeito Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau* (Flammarion, 1997).



plemento de um horizonte temporal que pretende ser global, apesar de sua recente conversão a um certo localismo.

## II. O EIXO SEMIOLÓGICO

A expressão 'virada lingüística' serviu bastante, e serve ainda, para designar sob o mesmo rótulo movimentos bastante diversos. Desse modo, vimos aparecer o método hermenêutico de Schleiermacher como uma mudança no estudo interpretativo dos textos, vimos a hermenêutica mais recente se interessar pela estrutura da linguagem, pelo papel do diálogo, pela palavra viva, assim como pelos tropos – e em especial pela metáfora. Finalmente, não se pode ignorar o lugar ocupado pela linguagem na psicanálise, que se move através das palavras que agem como sintomas, das quais, depois do próprio Freud, alguns dos teóricos de maior prestígio se servem com maestria. Tudo isso faz pensar que a reflexão lingüística – no sentido amplo – é a preocupação dominante de todas as teorias, tanto das que tratam das obras de arte quanto das que têm por objeto o comportamento humano.

Assim, o recurso à expressão 'virada lingüística', para designar a chegada das filosofias anglo-saxãs centradas em torno de uma lógica do signo, parece um tanto exagerado: essa famosa virada já ocorreu há muito tempo. Trata-se, pois, de uma mudança de mudança, de uma mudança no seio de um movimento filosófico que já havia manifestado mais do que uma tendência a se separar da metafísica clássica. Con-

tudo, manteremos a denominação que passou a ser usada para descrever as teorizações que se referem a uma lógica do signo, assim como a seus efeitos sobre a estética.

## 1. A tentação semiológica

Os avanços da lingüística, após a estréia de Saussure e de Benveniste, transmitiram a idéia de que era possível aplicar o modelo lingüístico às obras de arte. A arte não é também uma linguagem? Mas aqui a linguagem – se de fato existe arte como linguagem, será preciso demonstrá-lo – não está sendo abordada pela ótica da palavra dialogante à qual a interpretação é necessária para lhe dar sentido, mas pela ótica de um sistema que precisa ser descrito aproximando-o de seus elementos constitutivos mais simples.

Essa via de análise pretende permanecer rigorosamente fora de qualquer interpretação, vista como uma pretensão insustentável para um sentido que não pode se desprender a não ser depois do exame minucioso de suas peças constitutivas. Significa dizer que, aqui, estamos diante de uma visão expressamente materialista, antimetafísica, que restringe de maneira drástica o campo de manobra. No lugar da abertura prometida pela hermenêutica, exige-se um fechamento: o de um *corpus* limitado, fechado, que torna possível um recorte em elementos devidamente compilados. Evitemos as conversas e vejamos como se fabricam o vocabulário e a sintaxe próprios à obra: as artes plásticas, a arquitetura, o urbanismo, o cinema, a dança serão submetidos a esse re-



corte, uma vez que, em todos os casos, as formas engendradas obedecem às regras de constituição de uma linguagem.

*O modelo lingüístico*. Se, com efeito, a língua pode ser analisada em três estratos – as unidades fonológicas (ou fonemas), as unidades morfológicas (as palavras ou morfemas), compostas de diversos fonemas, e as unidades semânticas (ou semantemas), compostas de diversos morfemas e que possuem, pois, uma significação –, poder-se-ia imaginar que toda obra plástica seja analisável da mesma maneira.

Essa tentativa muito cedo se viu limitada, na medida em que a linguagem pictórica, mas também arquitetônica ou gestual (com a dança), não pode se apoiar, como é o caso da língua, nas unidades de base sem significação que são os fonemas: um som, com efeito, é desprovido de qualquer sentido, o que permite aos morfemas, combinando-os entre si, significar separado de uma relação interpretativa anterior. Mas essas unidades de base não são encontráveis tanto na pintura – a forma adquire de imediato uma significação, a cor está ligada ao simbolismo em vigor dentro de determinada cultura, formas e cor são logo interpretadas – quanto na arquitetura ou no urbanismo[26]. Além disso, essas unida-

26. Roland Barthes pretendeu submeter a cidade a uma semiologia, mas logo abandonou essa pista. Assim como publicou um *Système de la mode* (Le Seuil, 1967), que não deixa a desejar em relação aos estudos estruturalistas, antes de entrar para a escola de interpretação subjetiva, como escritor. Cf. também, mostrando essa hesitação, Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (Le Seuil, 1965) e *La structure absente, Introduction à la recherche sémiotique* (Mercure de France, 1968).

des existem em número ilimitado (pensemos, por exemplo, na mancha de tinta, na diversidade de figuras possíveis e na diversidade de cores), e o mesmo acontece com a arquitetura, na qual a menor elevação ou escavação é imediatamente condenada a significar; quanto à gestualidade, a semiologia do gesto refere-se com freqüência a um suposto fechamento.

Se o modelo lingüístico tem alguma possibilidade de satisfazer a uma análise, não é, pois, em termos de língua, e será necessário encontrar correspondências em outro nível de estudo: o da semântica. E particularmente – para evitar distúrbios da interpretação do sentido ao mesmo tempo infinita e subjetiva – no nível da *semântica estrutural*.

*Uma semiótica formal*. O modelo lingüístico, em sua versão ampla, vai se dedicar à estrutura da linguagem, de qualquer linguagem, seja a da literatura, da poesia ou da imagem. A questão será elaborar o mais rigorosamente possível os códigos de decifração que nos permitam compreender a língua nas conversações comuns e de transportá-los a outros objetos. Encontrar um sistema de transformações, de tal maneira que seja possível transcodificar uma mensagem contando com um suporte determinado em outro conjunto, é esse o objeto da pesquisa da semiótica geral. Tal pesquisa pretende ser lógica, quase matemática: é preciso evitar a intervenção das interpretações subjetivas, manter distante o sujeito que analisa e suas próprias projeções intempestivas. Assim como colocar-se fora do alcance da metafísica e dos valores preestabelecidos, de maneira a considerar apenas a forma



em sua pureza. Uma vez cumprida essa etapa, poder-se-á então interpretar. Observemos a estrutura de um conjunto antes de escutar o que esse conjunto nos 'diz'. Ele tem um sentido estrutural (a composição lógica de elementos segundo uma certa ordem) antes mesmo de ocorrer o advento de um sentido 'significante'.

Dizer isso é se situar nos antípodas do discurso confuso característico dos discursos sobre a arte, é deixar de lado tudo o que se supõe encontrar dentro das profundezas abissais do 'eu', a intencionalidade e as pulsões dos autores; é se limitar ciosamente à *superfície* dos objetos de análise para explorar sua construção: o 'como' e não o 'por quê'. O 'dito' das obras depende de um certo número de posições dos elementos no seio de um sistema geral que lhe oferece sua estrutura. Para a análise de um quadro, por exemplo, a descrição antecipada deve levar em conta os eixos de orientação de base: o alto e o baixo, a direita e a esquerda, as linhas de força de um espaço específico onde se situam as figuras. Ela deve levar em conta também o modo de constituição de um ícone gráfico a partir da percepção – já bastante complexa – de um objeto visual[27].

## 2. Uma lógica do signo

Deliberadamente antimetafísicas (os enunciados da metafísica são símiles-enunciados, desprovidos de sentido se

27. O grupo μ dá uma primeira idéia dessa complexidade e da maneira pela qual um objeto é percebido como ícone (*Traité du signe visuel*, Le Seuil, 1992).

os passarmos pelo crivo da análise lógica), as análises que acabamos de citar requerem o apoio do retorno ao rigor, à elucidação da linguagem, seguindo os preceitos do Círculo de Viena, iniciado por especialistas em lógica, cuja figura principal é Ludwig Wittgenstein[28], no que diz respeito ao assunto de que estamos tratando.

O estudo da linguagem, aqui, não tem nem a mesma função nem a mesma intenção que encontramos nas análises precedentes: não se trata de aplicar, em objetos mudos, códigos que servem à palavra, nem de transportar estruturas reproduzidas a partir da língua, em suportes não-lingüistas, mas, sim, de ver como a própria língua é capaz de se refletir e se dobrar para engendrar a realidade do mundo que vemos ou, mais exatamente, que acreditamos ver. Pois só vemos aquilo que podemos nomear para reconhecer. Assim, *o que podemos dizer* do mundo *é* esse mundo, e o 'como' ele se apresenta a nós é o que ele é. É então uma revolução na maneira de pensar a verdade das coisas, uma vez que não se trata mais de fazer coincidir as palavras com uma realidade que lhes seria exterior, mas de fazer nascer o mundo da realidade a partir de palavras que utilizamos, e a questão então é avaliar que espécie de mundo pode nascer, de que espécie de arranjo de palavras. O caminho da filosofia está, pois, inteiramente traçado: será preciso elucidar, desenredar o uso das palavras,

28. *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, organizado por Antonia Soulez (PUF, 1985).



considerar todas as possibilidades de mundos diferentes que os jogos de linguagem fazem surgir. Em suma, a filosofia será obrigada a ser reflexão sobre a linguagem e a começar pela reflexão a respeito de sua própria linguagem.

Essa ambiência, esse estilo de filosofia anglo-saxã centrada na análise da linguagem, de sua lógica, de suas funções e de seu poder de criar mundos, desenvolveu-se de um modo à parte das filosofias continentais – cuja progressão contesta, cujo anfigurismo critica, criticando também a falta de clareza delas, suas generalidades e, é claro, sua metafísica latente ou confessada. Ela recusa também, evidentemente, a filosofia da arte saída desses sistemas filosóficos e propõe recomeçar a pesquisa partindo da estaca zero. A via será a da análise lógico-perspectiva: em que medida e sob qual condição um objeto pode ser dito 'de arte'?

*Perceber é re-conhecer*. Não se trata de fazer um julgamento de valor de uma obra já constituída em obra, o que seria colocar a carroça diante dos bois: tomar como realmente existente um objeto sobre o qual ainda não se sabe se ele é de fato o que se pressupõe que seja, a saber, 'de arte'. É preciso, em compensação, perguntar-se sobre o que faz com que uma obra seja reconhecida como obra, quais são as características que podem nos conduzir em direção a essa afirmação. É, pois, de epistemologia que se trata: assim como, para a língua, há proposição quando certas condições gramaticais são preenchidas, da mesma forma haverá obra de arte quando certas condições tiverem sido satisfeitas. Ao con-

junto dessas condições será necessário incluir os traços distintivos que devem separar o objeto em questão – dito 'de arte' – de outros objetos do mundo físico que não são de arte[29]. Esses traços, entretanto, nada têm a ver com traços sensíveis, submetidos à percepção, pois o fato de ser ou não objeto de arte depende de fatores abstratos, de qualidades de definição, tais como consistência, saturação, simbolização, amostrabilidade ou exemplaridade. É, com efeito, por um trabalho cognitivo que a arte é percebida como arte, trabalho que comporta bom número de analogias com aquele que nos põe em condições de reconhecer o que se diz na linguagem corrente. E, como é o caso nessa linguagem, trata-se menos de conhecer do que de *reconhecer*, menos de perceber do que de *nomear*. É a uma psicologia cognitiva que compete traçar o caminho que, partindo de uma incitação sensorial, se orienta em seguida, por meio de diferentes níveis de pensamento, em direção ao reconhecimento efetivo deste ou daquele objeto particular. Quando se trata de um objeto de arte, o processo de reconhecimento deve levar em conta o contexto sociocultural e político – auxiliar indispensável ao reconhecimento efetivo de um objeto de arte enquanto tal –, e sua constituição em 'símbolo' deve muito ao lugar que esse objeto ocupa no sistema de trocas econômicas e culturais.

29. Para uma visão rápida do aporte da filosofia analítica à questão da arte: *Philosophie analytique et Esthétique* (Klincksieck, 1988), onde se encontram artigos importantes de Danto, de Goodman e de Margolis.



*Uma epistemologia*. Vemos assim o esforço da filosofia analítica colocar-se por trás da obra, não em seus 'fundos' ou seus abismos inconscientes, mas dentro dos pressupostos lógicos, constitutivos de sua identidade de objeto singular entre todos os outros objetos do mundo. Nisso a filosofia analítica se distingue da semiologia, que, tomando as obras na condição em que se encontram, contenta-se em aplicar-lhes as grades de leitura ou submetê-las a elas. Ela é, pois – seja qual for a opinião a seu respeito –, menos concreta, menos próxima das coisas, mais geral do que a semiologia em seus exercícios, uma vez que suas exigências gramaticais afastam-na das obras ou, mais especificamente, afastam a investigação das obras, em toda a sua extensão, das suposições preliminares de existência que ela é obrigada a assegurar. É assim que um autor como Goodman[30], que representa bem o movimento da lógica semiótica anglo-saxã, expõe as condições necessárias para que um objeto seja reconhecido como arte, afastando todo julgamento avaliador suscetível de trazer junto com ele valores latentes, gostos psicológicos ou ainda um conteúdo metafísico.

É, portanto, em termos de propriedades lógicas (e não de propriedades perceptivas) que as obras de arte serão distinguidas das outras obras que não seriam artísticas. Essas propriedades se manifestam em torno da função simbólica cuja exemplificação é fornecida pela obra. Essas duas pro-

30. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (Ed. Jacqueline Chambon, 1992); *Langages de l'art* (Ed. Jacqueline Chambon, 1990).

priedades – simbolização e exemplificação – são suficientes para identificar uma obra como sendo de arte. (A exemplificação é a interpretação metafórica de uma qualidade expressiva pertencente à obra; o trabalho conceitual que realizamos para fazer a distinção entre uma obra que é e outra que não é consiste em apresentar à vista a simbolização e colocá-la se exemplificando na obra.)

Essa teorização – que, com a voga da filosofia analítica, tende a ocupar o terreno teórico atual – recusa-se a colocar a questão da arte em termos de 'O que é a arte?' (essencialismo) ou 'Qual o valor de tal obra?' (empirismo), ou ainda 'Qual é o significado da palavra 'arte'?' (semantismo), mas pergunta: 'O que faz a arte na linguagem? Qual é seu emprego efetivo? Qual é o funcionamento efetivo desse conceito?'.

### 3. A última palavra

A teorização de intenção epistemológica que se interessa, então, pela arte, cuidando de justificá-la logicamente e se proibindo qualquer julgamento ou avaliação excessivamente 'impressionista' (portanto ao mesmo tempo empírica, imprecisa e submetida a critérios não-fundados), recusa-se também a se dedicar a interpretações de obras concretas, ou seja, simplesmente, a falar delas.

Se, com efeito, nem o autor e suas intenções, nem a presença de alguma determinação exterior, nem também qualquer movimento inscrito na história, ou algum processo crítico ao qual seria possível relacionar a obra, podem ser



levados em conta, então o comentário vai ter grande dificuldade de descobrir uma via, e ele será, por assim dizer, inexistente nesse tipo de teorização.

Trata-se – dirão os partidários de uma leitura interpretativa e sensível da obra – de uma grave lacuna, que demonstra a incapacidade radical de toda lógica científica de se aproximar da arte com alguma possibilidade de sucesso. A arte seria um 'alhures', que apenas uma abordagem propriamente marginal em relação ao discurso da ciência seria capaz de alcançar. Em outras palavras, o próprio comentário só poderia ser uma criação artística acompanhando o que ele comenta, colocando-se deliberadamente no campo da arte[31], fora da lógica do discurso e de suas leis imperativas, assim como fora de qualquer argumentação. Tal fato, naturalmente, redobra a dificuldade na medida em que, então, não seria mais uma obra a ser apreendida o mais corretamente possível, mas toda uma série... proporcional ao número de comentários.

Vê-se com isso a que espécie de críticas os semanticistas e os especialistas em lógica estão expostos, quando se sabe que, além do mais, a tradição hermenêutica está muito mais ancorada nos costumes filosóficos ocidentais do velho continente do que em uma lógica do signo (no entanto tão antiga quanto, se pensarmos nos filósofos medievais).

---

31. Trata-se de uma opinião ou mesmo uma exigência difundida entre literatos, da qual Barthes, entre outros, foi defensor e que está sendo retomada com vigor atualmente por Derrida.

O que as teorias de caráter tradicional querem restabelecer contra o rigor lógico é a idéia de uma inacessibilidade, de um 'para além de toda estratégia verbal', semântica ou analítica. A obra não pode ficar na dependência de nenhuma forma preestabelecida; ela escapa às dominações conceituais e pode no máximo sugerir ecos poéticos, 'ondas' de sentido que o crítico de arte ou o teórico devem estar em condições de perceber e retransmitir. O extremo dessa atitude (por assim dizer romântica) consiste então em ostentar o silêncio completo: nenhuma teorização é possível, qualquer ensaio de compreensão motivada é demais. As teorias (e os teóricos) devem aceitar o fato de que seus esforços estão, por definição, fadados ao fracasso. O único aporte possível da teoria à arte e às suas obras seria então o reconhecimento de sua incompetência absoluta...

Essa visão um tanto derrotista funda-se na sacralização da arte, do gênio, dos excessos extáticos, dos exageros de sentimentos e do que se costuma classificar como loucura. Mas, curiosamente, ela também se sustenta – contra os lógicos – na palavra do mais dotado e do mais influente entre eles, Wittgenstein: a última proposição do *Tractatus* deu-lhe, com efeito, argumentos, de uma maneira bastante incongruente.

O célebre 'Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar' pode com efeito ser interpretado como a flecha que traspassa o rígido rigor da lógica e mostra sua vaidade ou no mínimo seu limite: a arte, a se acreditar nessa interpretação, seria justo aquilo que é preciso calar, pois não se pode falar



dela corretamente. A arte para além do discurso, a arte translógica, trans-gramatical. O que enche de alegria os adeptos dessa arte e lhes parece a prova cabal de que nenhuma lógica pode romper duradouramente a fortaleza estética é que a proposição vem do próprio fundo da argumentação lógico-pragmática. E de seu mais prestigioso defensor. A mística é essa esfera do inefável, do indizível, que é a da ética e da estética: ela compreende o mundo todo, o próprio mundo, cuja unidade não pode ser captada sob a forma dessas proposições fragmentadas da linguagem, seja qual for o esforço feito pela gramática para colocá-las juntas. O inefável da arte limita, pois, a arte da linguagem, que não é exercida a não ser com a condição de sua própria negação... E de descobrir, de maneira triunfal, no Wittgenstein lógico, um Wittgenstein místico ou mesmo teológico.

Outra interpretação que permanece mais perto dos 'fatos' (fatos que se constituem em quadro para a lógica) acabaria por nos mostrar que, se algo deve ser calado – a unidade do mundo ou o mundo como unidade –, é pela impossibilidade de colocação de uma proposição dizendo o que é, e ao mesmo tempo o que ela é. Existe aí uma limitação interna ligada ao próprio fato de falar, o que deixa fora do campo da palavra um mundo que se mostra e que se expressa como inexprimível[32].

32. Cf., para uma discussão a respeito dessas interpretações, o artigo de Frédéric Nef, 'Que faire de l'ineffable', em *Acta* (Colóquio Wittgenstein, Ed. TER, 1990).

Sejam quais forem os fundamentos do dizível e do indizível (a saber, qual deles funda o outro), é preciso constatar que tanto uma quanto a outra das vias adotadas pelas teorizações sobre a arte – a via hermenêutica ou a via semiológica – fecham-se sobre si mesmas, fabricando em torno das questões da arte mundinhos fechados que com freqüência perdem o contato com a questão com que supostamente deveriam se ocupar: a arte, para se dedicar a toda sorte de discussões internas de suas disciplinas ou campo de pesquisas. Mesmo assim, esse acompanhamento, em meio a seu bruaá de teses contraditórias, desempenha um papel na elaboração das obras de arte contemporâneas.

Os artistas, com efeito, são, bem ou mal, levados a se definir em relação a uma corrente de pensamento, devendo responder às perguntas de seus críticos, que tanto os atrapalham quanto os põem em evidência, ou, ao contrário, mostram-se eloqüentes quanto a suas perspectivas e pontos de vista. O exercício da escrita lhes é cada vez mais familiar, sendo, hoje em dia, incontável o número de publicações de artistas: jornais, textos teóricos, entrevistas isoladas ou manifestos. Mas, enquanto os teóricos tendem a se interessar pelos movimentos que costumam ter alguma importância em suas grades de leitura (como os impressionistas, beneficiando-se em particular dos hermeneutas e dos fenomenólogos; os pintores de gênero*, beneficiando-se dos histo-

* Pintura de gênero: a partir do século XIX, quadro de interior, natureza-morta ou de animais. (N. de T.)



riadores; e os expressionistas, dos psicanalistas), os artistas, por sua vez, adquirem o alimento teórico a seu bel-prazer, de acordo com o humor e a ocasião, sem se preocupar com a coerência; contudo, permanecem influenciados – com a ajuda da midiatização da sociedade – por uma rede de discursos da qual não podem fugir, e, como veremos no próximo capítulo, são sensíveis a expressões, a palavras de ordem, tonalidades de pensamento que lhes servem de *impulsão de fazer*, mais do que de sistemas teóricos bem construídos.

CAPÍTULO 2

# AS PRÁTICAS TEORIZADAS

Enquanto as teorizações secundárias intervinham *nas* obras, e *após* elas, procurando elucidar seus enigmas, evidenciar suas estruturas ou acompanhar sua recepção com instrumentos conceituais já prontos, precisando apenas experimentá-los ou ajustá-los a um novo terreno, o estilo das práticas teorizadas de que iremos falar agora é bem diferente. Elas nascem ao mesmo tempo em que as obras que sustentam e estão tão ligadas ao objeto que as incita a existir que não poderiam ter qualquer pretensão de autonomia, nem sequer de alguma validade, sem esse suporte. Quase simultâneos, obras e discursos são produzidos no palco da arte, conjuntamente. Um carrega o outro, e vice-versa.

Essas teorizações se apresentam sob duas formas. Uma constitui uma prática exterior à produção da obra pelo artista: é a *crítica de arte*, exercida por autores literários e que diz respeito a uma obra em particular, às obras de um artista ou

ainda a todo um movimento artístico. A outra é uma prática interna, imersa na produção, da qual não se separa, resultado da *ação dos próprios artistas*: diários de ateliê, notas e reflexões, textos em forma de manifesto, ensaios, algumas vezes até tratados, escritos que pontuam a pesquisa, por meio dos quais os artistas se situam, analisam os elementos de seus trabalhos, expõem suas idéias, defendem suas crenças, posicionam-se sobre o tabuleiro dos movimentos artísticos, respondem às críticas e emitem opiniões sobre seus congêneres.

Essas duas formas de teorização, externas e internas, têm em comum, *tradicionalmente*, o fato de, em geral, não se considerarem uma teoria específica, aplicando seus princípios ao vivo, diretamente, raras vezes emitindo seus enunciados de forma sistemática, mas reivindicando, contudo, o contato com a obra em sua singularidade e o faro ou o gosto como princípio diretor[1]. Essa disposição clássica da crítica permite distinguir o que remete aos esteticistas (filósofos, teóricos de arte, como os que mencionamos na primeira parte), aos especialistas em uma disciplina específica, por eles aplicada às questões artísticas, e aos próprios críticos de arte, mais perto das obras, e, de alguma maneira, gente 'do ramo'.

1. O que em si, observemos, já é sinal de fidelidade a uma teoria: à da espontaneidade da arte, da intuição direta das coisas, da recusa ou pelo menos da desconfiança com relação à especulação intelectual, abstrata.



Contudo, essa repartição de tarefas tende, no presente, a se misturar consideravelmente. Com efeito, os grandes sistemas fundadores desapareceram do campo filosófico, levando junto nesse desaparecimento as filosofias da arte, as quais eram dele uma parte constituinte. Permanecem então dois dispositivos que podem servir para preencher essa parte teórica: as práticas de acompanhamento que teorizam o campo a partir de seu ponto de vista (acabamos de passá-las em revista, no Capítulo 1 desta Segunda Parte) e a crítica de arte, que, saindo de seu papel empírico, encarrega-se de uma parte da carga teórica. Assim, a preocupação de 'fazer teoria' é agora um bem comum e não mais resultado da ação de uma fração apenas do campo estético, e essa 'partilha' que retoma a herança da filosofia está mais próxima de uma comparticipação, na qual se opera uma espécie de hibridação entre as competências, os princípios e os métodos. Pode-se dizer com certa pertinência que a crítica contemporânea (a nova crítica) apresenta uma acentuada tendência a questionar menos a obra específica do que as *démarches*, os processos de invenção, os problemas colocados pela prática da arte, sua relação com a sociedade, com a política, com grandes movimentos e mudanças tecnológicas, ou ainda a questão do 'sentido' da arte; em suma, apresenta uma tendência clara a filosofar.

Temos a prova disso por intermédio da simples leitura das publicações de colóquios sobre a arte: ao perpassarmos uma série de intervenções, encontramos, por exemplo, as que

falam da *abstração pictórica* contemporânea[2]: dois esteticistas, dois historiadores de arte, um psicanalista, dois críticos de arte, nove artistas. Esse painel representa bem a hibridação atual dos 'profissionais da arte'. Provavelmente seria necessário acrescentar a ele, em uma perspectiva completamente diferente – a de esboçar o quadro do meio artístico –, os curadores de museus, os diretores de centros de arte, de Casas de Cultura, de Fracs*, os membros de diretorias de arte e de cultura, cada um – e todos – conjugando os papéis de crítico e esteticista, na medida em que suas escolhas determinam valores e linhas de conduta argumentadas. Contudo, considerando que a reflexão sobre a arte, sua natureza, seu futuro, o sentido ou o não-sentido de suas produções são uma parte essencial do trabalho da obra, essas reuniões que misturam os atores do campo artístico podem também reivindicar para si próprias o *status* de obra de arte, e seus organizadores, declarar-se artistas.

Esse estado de coisas, com o qual a crítica se defronta nos meios artísticos, pode ser interpretado de duas maneiras: ou dizemos, como Arthur Danto, que a teoria, ou seja, a especulação intelectual, precede a atividade 'propriamente' artística – que consiste em produzir objetos denominados obras – e a substitui, ou argumentamos que a produção e a exposição de reflexões (em colóquios e reuniões de todo

2. 'Pratiques abstraites', *Rue Descartes*, nº 16, Collège International de Philosophie, 1997, sob direção de Catherine Perret.

* Frac: *Fonds Régional d'Art Contemporain*. (N. de T.)



tipo) são uma ação artística que se inscreve no movimento de produções contemporâneas de não-objetos, desempenhando assim o papel de acompanhamento que sempre foi reivindicado pela crítica.

Contudo – e é um ponto que desenvolveremos como conclusão – essa imprecisão mesma, essa indistinção de formas híbridas da crítica, concede a seus discursos uma 'dimensão', uma presença, uma 'influência'. É que a crítica de arte permanece, apesar, ou até mesmo por causa, de seus desvios 'intelectuais', bem mais próxima da realidade, que ela segue e por vezes precede, e também dado que sua difusão – sobretudo hoje em dia – é mais ampla do que a das teorias filosóficas ou das análises especializadas de que temos falado até agora. É o mesmo que dizer que o exercício da crítica, a reflexão dos artistas a respeito de seu próprio trabalho estariam privados de qualquer traço de teorização? Por certo não: a teoria está presente na fala dos críticos influentes e na dos artistas cuja obra provocou efeitos no domínio artístico. Ela está presente sob a forma de escolhas coerentes, de *parti pris* prolongados.

E se, como temos afirmado desde o começo, a importância de uma teoria se mede por seus efeitos no domínio prático que ela contribui para formar, podemos, invertendo a fórmula, supor que, quanto aos efeitos notáveis produzidos no campo da arte, há enunciados teóricos correspondentes. É, pois, a esse título que investigaremos agora de mais perto a crítica de arte.

## I. UMA TEORIZAÇÃO PRÁTICA: A CRÍTICA DE ARTE

A ilustração e a defesa de obras escolhidas, a crítica e a recusa de outras tantas, postas no índex, a avaliação, as comparações, os julgamentos, tais são as ações realizadas pelos críticos de arte; de um lado, promoção, publicidade, celebridade: os críticos lançam 'seus' artistas; de outro lado, silêncio ou descrédito espreitam o desafortunado que não soube agradar. Mas essa avaliação não se dirige unicamente a individualidades – obras e autores; ela atinge também o gênero, a forma, o estilo, privilegia certos movimentos em detrimento de outros, dá suas razões, cria de alguma maneira a 'moda teórica'. Pois não se trata somente de humor, mas de convicção; não somente de gosto, mas de *parti pris*. Ou, se quisermos, de engajamento.

O ponto, por certo, é o seguinte: a posição teórica – ou até o combate – que distingue a moderna crítica de arte dos textos da Antiguidade que descreviam obras, apresentando-as na figura de linguagem – e por intermédio dela – que se convencionou chamar de *ekfrasis*. No caso, tratava-se unicamente de igualar pela palavra as cores, os movimentos e a harmonia do quadro. Os *Quadros* de Filostrato[3] são um bom exemplo disso (mesmo que os quadros por ele descritos dessa maneira sejam imaginários...), bem como

3. Filostrato, *La galerie de tableaux* (trad. de A. Bougot, Prefácio de Pierre Hadot, Les Belles Lettres, 1991).



algumas descrições de Vitruve, de Plínio o Velho, de Luciano ou de Pausânias[4]. Claro, a *descrição* continua sendo a pedra de toque da crítica – é de fato preciso falar das obras plásticas, mudas por definição –, mas ela se abastece, a partir do século XVIII, de considerações éticas, até mesmo sociais e políticas.

Mais ainda, ela se torna um exercício difícil, para não dizer improvável: com efeito, a parte propriamente descritiva das críticas encolhe hoje em dia, até desaparecer quando se trata de arte contemporânea. É que, se é relativamente fácil narrar uma intriga (a *istoria* da Renascença), descrever e designar objetos reconhecíveis (um jarro, um divã, uma mulher, flores, um cachimbo ou a fuga do Egito) e glosar através de interpretações possíveis, é menos fácil, convenhamos, prolongar por mais de duas páginas a descrição de um quadro abstrato ou, pior, de um monocromo, para não falar de instalações cujos suportes são de naturezas diversas e cujo vazio, algumas vezes, constitui a peça principal... Falar-se-á, pois, *em torno* das obras, e o *contexto* adquirirá um lugar preponderante nos ensaios críticos: a descrição dará lugar à biografia do artista, à classificação de suas obras neste ou naquele movimento, às explicações dos litígios entre o artista e suas galerias, seus *marchands*, ou a sociedade em seu conjunto.

4. Para esses autores, ver a notável coletânea Millet, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne* (Macula, 1985).

## 1. Para novo objeto, nova crítica?

Mas há ainda um local mais secreto, onde a descrição do crítico, mesmo que a ele se dedique, fracassa de modo estrondoso: esse local é o da arte tecnológica contemporânea. É preciso ter em mente, com efeito, que o crítico, ao textualizar uma obra, faz dela de alguma maneira uma prática, assume ou imita a técnica do artista, torna-se seu clínico. Ele conhece sua linguagem, os instrumentos, os métodos – diz-se com freqüência, maldosamente, que o crítico é um artista frustrado, mas também sem conhecimentos sobre o ofício e, sendo assim, incapaz de descrever ou fazer um julgamento. Mas os objetos artísticos produzidos pelas novas tecnologias são impenetráveis à crítica na medida em que obedecem a regras de produção ainda desprovidas de valor legal até o momento na esfera da arte.

Não se trata de modulações de uma linguagem conhecida, com suas inflexões ou variações semânticas, mas de uma outra linguagem, de outros instrumentos, de novos métodos; o conjunto resulta na formação de um objeto radicalmente novo, a ponto de não se lhe poder aplicar nenhum dos critérios que esteticistas e críticos de arte utilizam para selecionar o que é 'objeto de arte' ou não é objeto de arte. Trata-se, aliás, de objeto? Não, para dizer a verdade. As imagens produzidas por computador não são imagens dependentes de métodos diferentes, mas, mesmo mantendo suas características de imagem (duas dimensões, planeidade, estabilidade, imposição frontal ao olhar de um espectador passivo), não têm mais tais características. *Imagem* é, pois, um termo pouco pertinente, tão pouco pertinente quanto *objeto* ou *quadro*, e igualmente pouco pertinentes são os critérios que se aplicam às imagens, aos objetos ou aos quadros, bem como os instrumentos de avaliação e a linguagem utilizada para dar conta de tudo isso. É que estamos tratando agora de processos, oriundos de cálculos, e o que a crítica deveria avaliar não são resultados em imagens, mas os algoritmos que os produziram e que são seus verdadeiros autores. Contudo, uma imagem evolutiva, freqüentemente em progressão aleatória, e com a qual o espectador (e que não é mais um só) *interage*, ou seja, a transforma, dificilmente pode ser fechada no tecido narrativo que servia para descrever uma *istoria*, concluída.



Diante desse estado de coisas, provocado pela mudança tecnológica que afeta toda a sociedade e à qual a arte não poderia escapar tanto quanto qualquer outro setor de atividades (por que e como escaparia?), a crítica não tem voz. E, de fato, não é apenas a compreender ela mesma o manuseio dessas máquinas de comunicar, que são os computadores e seus programas, de maneira a poder descrevê-los corretamente e compará-los com outros dispositivos, que a crítica deve se dedicar (descrição que teria aliás a forma de listas de materiais empregados e de suas características técnicas, espécies de fichas com algum ordenamento). Isso é apenas uma tarefa preliminar. Mas outras tarefas aguardam-na, sen-

do necessário abandonar alguns privilégios ou facilidades que lhe eram concedidos por seu estatuto. O catálogo de exposição que aliava generosamente a história privada da vida do artista, o resumo elogioso das obras expostas e a elegante moral extraída do conjunto, tudo isso precisa agora ser concebido de outra maneira para as 'tecnoimagens'. A vida do autor é substituída pela composição de uma equipe; as intenções e as escolhas do artista dão lugar ao projeto devidamente atualizado de utilizar este ou aquele equipamento, este ou aquele suporte. A avaliação do conjunto leva em consideração a extensão do número de interatores, o espaço que é possível alcançar, a extensão do próprio programa, o arquivamento pretendido ou, de maneira oposta, sua 'inacababilidade/acababilidade' perpétua, com o programa permanecendo aberto. Vê-se que não é apenas a 'mecânica' que é preciso conhecer, mas é preciso também se transformar em 'operador' para testar a validade, a extensão e os usos possíveis da obra. Serão vistos, pois, críticos – de fato muito pouco numerosos, raríssimos, a bem da verdade – avaliar CD-ROMs (de um artista, um museu, um movimento artístico) em função do uso que podem ter, à maneira de uma avaliação de qualidades e defeitos de um utensílio, de um objeto de consumo corrente. O mesmo tipo de apreciação pode ser realizado sobre uma obra como a de Muntadas, *The file room*, por exemplo, cujo trabalho consiste em abrir um servidor na Internet onde seja possível consignar os casos de censura à arte ou em outros domínios, tratando-se



de uma lista extensível a qualquer um que queira participar. Uma *nova crítica* se indagara então sobre o bom fundamento, a validade ou o uso possível de tal política de denúncia. O mesmo vale para Ingo Günther e sua *République des réfugiés* na Internet, em que ele cria uma série de proposições plásticas desenhando, entre outras coisas, um passaporte para os membros de uma comunidade ao mesmo tempo real e fictícia.

Nada disso se destina a agradar a tradição crítica, que prefere, pois, se abster, e trata essas obras tecnológicas com um desprezo sem limites.

A 'nova crítica' está, então, por vir e deverá descobrir seu caminho entre uma informação precisa – o aspecto 'comunicacional' ou 'midiático' e promocional, se quisermos – e uma apreciação submetida a critérios que terão de ser elaborados *teoricamente* para serem verdadeiramente pertinentes.

Talvez, aliás, como pensa e pratica J.-L. Boissier, o 'novo crítico' venha a ser o curador de exposição, o que escolhe, seleciona, sustenta, orienta a produção a partir das vias que lhe parecem fecundas. As quatro edições de Artifices[5], nesse sentido, já fazem parte de uma nova crítica, cuja dimensão mostram na medida em que designam, sustentam e colocam à disposição do público obras tecnológicas. E, no caso, menos como exposição de artistas singulares do que como

5. Bienal de novas tecnologias que se realiza desde 1990 em Saint-Denis. Seu organizador é J.-L. Boissier, auxiliado por sua equipe, que também é exibida na *Revue Virtuelle* do Centro Pompidou.

demonstração do que pode a arte tecnológica em seus diversos aspectos: redes (Internet), imagens sintetizadas, virtualidade e hipermídias. Com efeito, como esclarece Boissier[6],

> (...) os autores não são forçosamente os próprios artistas; eles podem ser os iniciadores de um site e ser mais precisamente o resultado de uma prática, de uma posição que é a do editor, do galerista, do curador. O que desloca a questão do autor e da recepção.

Acrescentemos que, em nossa opinião, os usuários de redes, interatores dos sites, editores de páginas na Web podem ser considerados críticos permanentes e, na medida em que intervêm, críticos influentes. O que desloca um pouco mais ainda para cima a definição da crítica e do crítico; com efeito, aquele que interage, que é co-autor, e que, portanto, está na origem da obra, é também aquele que, interagindo, a critica. O 'fazer crítica' seria então contemporâneo da obra no sentido estrito: simultâneo.

Mas, antes que esse papel, essa definição, esse lugar no circuito de produção de arte sejam reconhecidos, aceitos e sobretudo experimentados, uma crítica positiva das novas tecnologias, mesmo que muito parca, faz-se sobretudo recorrendo às grandes visões do mundo, à ideologia do progresso, da democracia e da técnica, na qualidade de ajuda à

6. 'Artifices IV, L'art du virtuel s'expose-t-il?', entrevista de J.-L. Boissier concedida a Jérôme Glicenstein, publicada na revista *Parachute*, nº 85 (1997).



universalidade do saber (e do conhecimento de arte). Ela permanece bastante longe das próprias coisas. Seus autores são teóricos 'generalistas', filósofos ou símile-aparentados, cujas reflexões são solicitadas para preencher o vazio teórico da crítica de arte no que concerne à arte contemporânea. Eles expressam então seus pontos de vista sobre a evolução do mundo, mais do que sua própria ligação com a realidade da arte contemporânea.

Qual é, pois, o modelo implícito a que obedece essa crítica de arte para se sentir verdadeiramente crítica e desempenhar o papel que ela supõe ter de ser o seu? Modelo tão impositivo que a proibiria de transgredi-lo se ela se ocupasse com as novas tecnologias de imagem? Ele tem suas origens em um passado bastante longínquo para ser considerado fundador e bastante próximo para não ser considerado arcaico.

## 2. O modelo do paradoxo crítico: Diderot

O exercício e, podemos dizer, o ofício de crítico surgem, com o papel e a postura que lhe são atribuídos hoje em dia, somente na época em que a Estética foi constituída e que, paralelamente, a arte e o artista adquiriram um estatuto senão autônomo, pelo menos reconhecido como situado à parte das outras atividades sociais, ou seja, na metade e no final do século XVIII, para florescer e tomar vulto no século XIX. Os primeiros passos na via da crítica moderna estão ainda ligados ao exercício da literatura: escritores e filósofos a ela se dedicam, assim como seus confrades, jornalistas, poetas ou

gente do teatro. E, uma vez que toda arte tem seu começo atribuído a alguém, concordou-se em designar Denis Diderot o primeiro dos críticos de arte modernos[7]. Essa escolha de Diderot como instaurador da crítica é interessante por si mesma, pois mostra bem o que esteticistas, artistas e público esperam da crítica: uma reflexão sobre a arte tanto quanto um julgamento de gosto, o estabelecimento de uma relação entre a atividade artística – sobre a qual não se sabe suficientemente o que abarca – e o mundo tal como ele segue normalmente, a apresentação menos de uma obra do que de uma maneira de se comportar, uma lição de coisas e de costumes. Em suma, espera-se uma espécie de *teoria prática* a partir de um objeto concreto, exposto à vista de todos.

A instituição do 'salão', exposição oficial realizada a cada dois anos (exceto algumas interrupções) desde 1667 e cuja entrada é gratuita, torna públicas as obras, subtraindo-as por assim dizer da contemplação privada dos únicos proprietários afortunados, mas coloca-as também à prova de

7. O que, como toda atribuição, é um tanto injusto: a crítica, ou seja, a teorização da prática, existia no século XVII desde os primórdios da Academia Real. Para distinguir a corporação dos artesãos dos verdadeiros pintores, escultores e mesmo mais tarde dos arquitetos, era preciso que um discurso teórico fosse instituído, pois é a teoria que deve separar simples operários de artistas protegidos pelo poder real. Os acadêmicos deviam, pois, proferir discursos diante da Assembléia e como exemplo apresentar as obras de alguns de seus membros (os quadros de Poussin serviram assim de pretexto para as primeiras conferências). Temos de Félibien belas passagens de crítica (elogiosa) sobre o que ele considerava o exemplo acabado de pintor: Poussin. Cf. *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle* (ENSBA, 1996).



um julgamento moral: elas não devem nem chocar o bom gosto, nem ferir o bom senso, que é, como se sabe, o senso moral, mas, ao contrário, devem servir às luzes da razão e guiar as consciências no bom caminho. O que os censores da Academia Real fazem, no início da operação, para discriminar as obras que serão apresentadas e as que serão recusadas, o crítico repete na outra ponta da cadeia, comentando e escolhendo ele também dentre o que está exposto.

Sabe-se que, para os filósofos iluministas, todo espetáculo é em si perigoso pelo exemplo que dá e ao qual o brilho da arte acrescenta um encanto pernicioso. A teoria moral de uma obra de Rousseau é a prova disso, mas ela permanece teórica (sem exemplificação), ao passo que Diderot coloca-a em atividade ao comentar as obras expostas nos *Salões*.

Essas obras, pois, precisam ser devidamente esclarecidas pelo filósofo e *endereçadas* ao público. Esse *endereçamento*, que algumas vezes adquire ares de regeneração, é a maneira de agir da crítica. É assim que Diderot *vê* seu papel (que é de ver e fazer ver) ao mesmo tempo que ele *vive*. Entre o ver e o viver, a relação deve ser equilibrada, e é quanto a esse equilíbrio que os *Salons*, o *Traité du beau*, o *Ensaios sobre a pintura*[8] amoldam-se ao leitor-espectador.

O que vem a ser essa relação? Seria possível responder, um pouco apressadamente, que é aquilo que dá conta do

8. Denis Diderot, *Œuvres esthétiques* (ed. Paul Vernières, Garnier-Flammarion, 1966).

elo da prática com a teoria, do momento presente experimentado em suas sensações mais diversas, variadas, mutantes, submetidas aos humores e ao gosto, com sua reflexão no pensamento, que busca nelas a aceitação universal.

Ligar, em suma, a filosofia e a *aisthesis* é transformar a sensação de tal maneira que ela se torne moral, ou seja, *que ela impressione o sentimento*. Essa mudança, essa conversão do olhar dirigido de início ao exterior para retornar como avaliação, do espetáculo vivido à visão íntima, só é possível se munida de uma escala de valores, ou seja, de uma teoria de relações. Para isso, necessita-se previamente de hipóteses.

É assim, pois, que toda crítica deve ser descrição, mas descrição moralizada, ou seja, teorizada, e poderíamos precisar: *endereçada*. Essa característica muito 'diderotista', que tem duplo ou triplo 'endereço', é o elo entre a obra e seu espectador, e o espectador-crítico de arte e seu público. De fato, a obra 'é endereçada' de tal maneira ao crítico que ele se deixa absorver por ela (é o sinal de que o endereçamento da obra alcançou seu objetivo); e essa absorção que o crítico descreve aos leitores deveria absorvê-los por sua vez (o que seria o sinal de que a crítica alcançou seu objetivo)[9].

Esse modelo se aplica a todos os tipos de crítica, mesmo que as mais conhecidas entre elas permaneçam nos *Salons*. Na verdade, o método crítico é o mesmo, quer se trate de literatura, teatro, quer de pintura: a impressão do momento

9. Sobre Diderot, a absorção e a crítica de arte, cf. Michael Fried, *La place du spectateur* (Gallimard, 1990).



e o desvio reflexivo devem ser sempre entendidos em suas devidas proporções. E esse desvio, uma vez bem compreendido, pode consistir em converter um sentido em outro. Assim é com o teatro, onde é possível tapar os ouvidos para se manter atento apenas à dramaturgia, e também com um quadro, diante do qual se pode fingir ser um surdo que observa os mudos se expressarem por sinais[10].

### 3. Fortúnios e infortúnios do modelo

O modelo Diderot, instaurado, não sofrerá grandes alterações, mesmo que os termos do paradoxo não sejam mais os mesmos – a dupla em oposição objetividade/subjetividade substituiu a dupla sentimento/razão – e mesmo que os termos debatidos – em outras palavras, as hipóteses teóricas em nome das quais o crítico estabelece suas avaliações – mudem com o tempo.

Ainda que Denis Diderot tivesse realizado a façanha de ser ao mesmo tempo filósofo, escritor e crítico, dificilmente reencontraríamos mais tarde uma constelação como essa. A população de críticos será recrutada sobretudo entre os jornalistas, romancistas e poetas. Os escritos estéticos de Baudelaire, que são textos teóricos, acompanham e sustentam suas críticas pontuais; Zola e Huysmans, Mirbeau, Proust ou Mallarmé, Apollinaire e Breton se posicionam e são ouvidos,

10. Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, edição crítica de Paul Hugo Meyer, 1965.

mas o trabalho de base é realizado pelos redatores, e os debates são feitos entre jornais e revistas, artigos e relatórios de exposições. Pouco a pouco a crítica se torna um ofício, enquanto o crítico é o intermediário entre artista e público, e a imprensa passa a ser o órgão de transmissão obrigatório[11].

Assim, ao contrário do que ocorre com as teorias propriamente ditas assinadas com brilho pelos nomes de filósofos, excetuando-se algumas assinaturas célebres, é uma multidão de jornalistas e articulistas, de nomes mais ou menos caídos no esquecimento hoje em dia, que faz e desfaz a cotação dos artistas. Eles lutam em suas fileiras e orientam definitivamente o trabalho do pintor e o gosto do público. É todo um meio a envolver desse modo o trabalho da arte, meio que milita, luta, se dilacera, invectiva e no qual estratégias e artimanhas são lei. Sempre nos surpreendemos ao saber que Gauguin era um esperto estrategista, "atuando ao mesmo tempo como Mirbeau para o grande público e como Aurier para os círculos literários; ou que Redon precisa de Huysmans, mais útil do que Hennequin, a quem abandona quando tem seu reconhecimento assegurado", que Pissarro, por sua vez, permanecia fiel ao velho sistema de uma crítica dividida em dois campos, o oficial e o da crítica independente[12].

11. Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art* (Flammarion, 1969); Northorp Frye, *Anatomie de la critique* (Gallimard, 1957); J.-P. Bouillon, N. Dubreuil-Blondin, A. Ehrard, C. Naubert-Riser, *La promenade du critique influent* (Hazan, 1990).

12. Ibid., pp. 197-9.



Enquanto dura a possibilidade de uma descrição endereçada, ou seja, moralizada, porque o sujeito a ela se presta com a figuração, depois com o lento movimento de abstração que também pode ser descrito, o modelo de Diderot desempenha seu papel: ele mantém o balanço exato entre subjetividade do crítico (entusiasmo, emoção, moral do belo) e objetividade (informação precisa, ensaio de classificação, proposições teóricas). Mas esse modelo torna-se inutilizável diante da arte contemporânea, pois, de fato, o crítico não pode manter a posição paradoxal do modelo Diderot, metade descritivo e racional, metade sentimental e apreciativo. Sobretudo com a arte tecnológica, como mostramos antes, nem o sentimento ou a moral, nem o endereço ou a interpretação se sustentam.

## 4. Um caso de crítica muito influente: Greenberg[13]

Outro modelo poderia substituí-lo? Que fosse mais autoritário, com uma influência mais direta sobre a produção dos artistas e suas reputações, escolhendo não mais o paradoxo diderotista, mas, sim, um dos ramos do dilema: o formalismo rigoroso das proposições.

Na articulação de dois movimentos de arte norte-americanos, que a essa época (1950-1970) se podem qualificar de

13. Clement Greenberg, *Art et culture. Essais critiques* (Macula, 1988); cf. também Nicole Dubreuil-Blondin, *La fonction critique dans le pop art américain* (Presses de l'Université de Montréal, 1980), e Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes* (Ed. Dis Voir, 1996).

vanguarda, Clement Greenberg é o 'teorista' (um tanto terrorista também) do *after abstract expressionism* ou *modernist painting*. O maior crítico do século XX segundo alguns[14], o deão dos críticos do pós-guerra na opinião de Rubin[15], começou por impor a pintura norte-americana, destronando a Escola de Paris, com a *action painting*, da qual se faz o defensor e promotor; depois teoriza a pintura *modernista*, o que em seu vocabulário significa vanguarda, mas também e sobretudo retorno à verdadeira essência da pintura, sua singularidade, sua identidade: a planeidade. Com efeito – e este é seu aporte teórico –, Greenberg apregoa a especificidade de cada arte: a arte em geral deve ser vanguardista, trata-se de uma qualidade geral de toda arte que está de acordo consigo mesma, que reconhece e aprofunda sua relação com sua especificidade. Ninguém pode negar que a especificidade da pintura, sua mídia (seu local próprio), é a bidimensionalidade; assim, ser pintor é trabalhar o mais perto possível dessa bidimensionalidade, reconhecê-la, deixá-la expressar-se em toda a sua pureza. "(...) a essência do modernismo está relacionada ao uso dos métodos característicos de uma disciplina com o objetivo de criticar essa mesma disciplina".

A influência então exercida por ele (que é tido como 'fazedor de reis') deve-se a diversos fatores:

14. Thierry de Duve, op. cit.

15. William Rubin, citado por Irving Sandler, *Le triomphe de l'art américain*, t. 2: *Les années soixante* (Carré, 1990).



1. Nos Estados Unidos do pós-guerra, mesmo que haja colecionadores e galerias, o número de críticos de arte é restrito, e seu concurso é muito solicitado, pois os movimentos artísticos andam tão depressa que *marchands* e colecionadores sentem-se perdidos: falta-lhes um guia que marque com sua chancela (e é freqüentemente um nome, uma etiqueta) um certo tipo de procura artística e o grupo de artistas que o praticam.

2. O crítico então não é mais apenas um jornalista que segue os acontecimentos e escreve artigos na imprensa especializada; ele deve teorizar a prática, mais exatamente *escolher* teorizar *uma* prática, e para isso impor-lhe um nome: é o caso de Greenberg com o nome de *formalistas*, dado por ele a 'seus' artistas. A prática da crítica, entendida dessa maneira, tem também, como toda arte, sua especificidade e, na qualidade de disciplina, deve criticar-se a si mesma. Permanecer vigilante.

3. Ter 'seus' artistas, o que significa, de um lado, patrocinar um movimento, ser o primeiro na hierarquia e o inventor, de outro promover e colocar seus simpatizantes no cenário internacional: o crítico *faz* seus pintores, o que quer dizer que faz também seu público, que tem suas revistas, seus contatos com as galerias etc. Enquanto Castelli, o grande galerista norte-americano, que também 'faz' seus pintores, nem sempre consegue impor suas escolhas, Greenberg, por outro lado, trabalhando em um nível superior, cria seus simpatizantes, ou seja, cria as condições para o sucesso de seus pintores. De fato, ele governa um mundo.

Pois o trabalho teórico é dotado do poder particular que é ser considerado 'objetivo', alheio a caprichos, humores e gostos subjetivos. A teoria coloca Greenberg ao abrigo de disputas sobre o gosto. Ele pode mesmo afirmar que o mau gosto é uma qualidade e pretender apoiar o trabalho de pintores pelos quais não tenha nenhum apreço. Em suma, essa declaração sobre a *forma* da *crítica* – o que ela deve ser formalmente – vem redobrar a especificidade do conteúdo da *sua* crítica, que parte para a guerra contra o subjetivismo, o expressionismo do gesto (mesmo que seja expressionismo abstrato), contra o *painterly*, e vê nisso uma etapa que foi ultrapassada em direção a seus próprios limites, em direção à abstração *post painterly*, de estilo *stained color field*, plano e sem nenhum relevo. Com isso, a crítica remete à história da arte como contexto indispensável e se coloca ela mesma diretamente, com o movimento que ela envolve e assina, *dentro* da história, em suma, dentro da tradição em marcha. Barbara Rose, que foi no começo discípula de Greenberg, fala da "(...) nova consciência que o crítico tem de seu papel histórico, de seu desejo de ser assimilado ao estilo que a história consagrará como a vanguarda de um período determinado[16].

Ele trabalha, pois, ativamente, junto com seus discípulos, os 'Greenbergers', Michael Fried e Rosalind Krauss, para consagrar glórias presentes: Louis, Noland e Olitski, mas reinterpreta paralelamente toda a tradição da arte moderna colocando o período presente na mesma fase do passado.

16. Barbara Rose, 'The primacy of color', *Art international*, maio de 1964, citado por Irving Sandler, op. cit.



Vê-se com isso a inflexão que o crítico impõe ao trabalho de 'seus' artistas e dos que, atraídos por sua importância, tornam-se formalistas para ser defendidos por ele... É nesse sentido que se pode falar dos 'efeitos reais' de uma prática teorizada como a exercida por Greenberg, teórico, no domínio da arte em geral: artistas, bem como galeristas, *marchands*, críticos de arte, historiadores e esteticistas.

Subjetividade de escolhas, objetividade de estruturação, o crítico não pode escapar a essa dupla tentação; o principal é fazer passar a primeira ramificação da contradição pelo selo da segunda... e Greenberg foi decerto um mestre nesse jogo. O que nos importa mostrar aqui, contudo, é menos a maneira um tanto ardilosa de alcançar esses fins, ou seja, de exercer um poder real sobre o trabalho dos artistas, e portanto sobre a história da arte, do que a real necessidade da teorização; tal necessidade é, por outro lado, dupla, pois encarrega-se da teoria da crítica (como praticá-la, o que deve ser uma 'boa' crítica) e da prática artística, que é seu objeto.

Essa estruturação é útil aos críticos que quiserem se tornar 'influentes' e reconhecidos, mas é negligenciada por críticos menos exigentes que se contentam em fazer de alguma maneira *publicidade de artistas*. Atitude evidentemente tida na mais baixa conta por alguém como Greenberg, que a trata de jornalística e que, é preciso confessar, é a atitude mais comum.

A esse respeito, pode-se arriscar a hipótese de que a afluência de críticos chega a formar um verdadeiro meio próprio da arte, um microcosmo com suas leis, sua divisão de papéis, seus órgãos de difusão, alianças, batalhas e traições, estratégias, vitórias e derrotas, e que o meio assim constituído facilita (se é que não promove) a ocorrência de um número sempre crescente de movimentos artísticos, de obras novas, essa agitação cada vez mais viva que caracteriza os primórdios do século XX.

Seguindo essa hipótese, seria possível ver no mundo da arte atual a busca e a aceleração desse movimento da crítica, por sua vez ligado ao crescimento do número de exposições, de galerias, de eventos públicos, e, em suma, à extensão do mercado, que tende a encobrir ou até mesmo abafar as obras que pretende promover com seu constante e obrigatório comentário, a ponto de torná-las invisíveis.

O movimento da obra para sua crítica – que parecia tombar sob o sentido, a obra exposta à espera do comentário, como era o caso dos *Salões*, boletins da Academia publicados após cada exposição – estaria parecendo inverter-se atualmente: o crítico estilo Greenberg produziria de alguma maneira a obra, em vez de contemplá-la tão logo pronta.

Em conclusão, como observamos em relação às dificuldades de constituição como crítica da *nova crítica*, a *necessidade da teoria* se faz sentir agudamente: quando não é encontrada onde deveria, quando não há nenhum princípio nem critério para avaliar, julgar ou colocar no lugar, dois fenômenos ocorrem simultaneamente em relação à crítica: por um lado, o silêncio e, portanto, a desinformação; por outro, um discurso geral de tendências, que inicia debates de sociedade nos quais – e isso não é um acaso – é colocada a questão do sentido ou do não-sentido da arte, questão sem verdadeira resposta – ou que pode ser solucionada somente como a questão do movimento: caminhando.



Os dois modelos, o de Diderot e o de Greenberg, embora continuem de fato a trabalhar como modelos dentro do imaginário crítico, são contudo mal adaptados às exigências de uma crítica contemporânea, que fale de uma arte contemporânea em processo de se fazer. O primeiro porque seu 'endereçamento' não pode mais ocorrer, seu alvo (o burguês culto) não está mais em condições de trazer à baila os conhecimentos adquiridos, os que lhe foram úteis e os que ainda são; ou então porque a crítica, caso continue sendo feita, aceitando o endereço, obtém um resultado muito reduzido em relação ao alvo visado, que é a comunidade, maciçamente. Seu passeio pode, pois, ser atraente e de bom-tom, mas fica inteiramente à margem do que está acontecendo. O segundo porque a autoridade de que fez prova na qualidade de 'fazedor de reis' era exercida sobre um pequeno número de pessoas, trabalhando em conexão cerrada, dentro do mesmo mundo; ora, repetir essa dominação passa a ser improvável diante do número, da diversidade e da hibridação ou mestiçagem das práticas atuais.

## II. UMA PRÁTICA QUE É PENSADA OU 'ISTO NÃO É UM LIVRO'

Desde os 'cadernos' de Da Vinci, da correspondência de Poussin, do diário de Delacroix, os textos de artistas vêm se tornando numerosos, adquirindo direito de cidadania no domínio da estética (como as obras de seus autores, eles estão *dentro* do sítio), mas de que direito se trata? Qual é o estatuto desses textos? Justificativos, explicativos, pedagógicos ('cursos' professados, como por exemplo os do Bauhaus), tratados (por exemplo, os de Kandinsky)[17] ou de interesse documental para futuros historiadores da arte (por exemplo, as cartas ou os 'apontamentos' de Dürer), da categoria da confissão e da meditação ('apontamentos', diários) ou promocionais e polêmicos (textos para catálogo, manifestos, respostas a entrevistas), o estatuto de textos de artistas é difícil de ser determinado: são eles 'marginais', pré ou posfácios, ou são parte integrante da obra? São testemunhas verídicas e confiáveis ou destinam-se a esconder o que parecem revelar? Uma vez mais, aqui, é no uso que se faz deles que poderíamos nos basear para achar o fio da meada.

É possível supor numa primeira abordagem que os textos para uso público são diferentes dos textos para uso privado (correspondência ou diário): os primeiros visam a uma justificação, sendo argumentação e explicação exteriores à

17. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (Denoël, 1989); *Point, ligne, plan* (Denoël, 1970).



obra propriamente dita, e estariam destinados, voltados ao exterior; os segundos seriam notas escritas para uso próprio, rascunhos, rasuras, monólogo interior; fariam parte da obra a título de um movimento interno de reflexão, indispensável à prática de uma arte (nesse sentido, as rasuras e correções dos manuscritos de Flaubert são textos 'privados', do interior da obra, sendo, de certa maneira, comentários sobre ela). Mas essa distinção cede diante de uma necessária ambigüidade: como julgar por exemplo as cartas de Poussin? Elas servem a dois usos: o epistolar não pode ignorar o que deve ao pintor nem que deve trabalhar para seu reconhecimento como pintor. Ele é a mídia útil, o intermediário obrigatório. Por conta disso, submete-se a ele, trabalha para sua glória ou para seu conforto. Mas, inversamente, não se pode pretender também que a formulação, a verbalização das questões colocadas pelo eu-pintor ao eu-escriba, modifique a ordem das prioridades? O pintor seguiria então os preceitos que o escriba estruturou... na realidade não se sabe qual dos dois faz obra nem como é partilhada a invenção.

É esse entremeio que o texto do artista assegura: a intermediação entre o não-verbal e o verbal, de maneira a juntar os dois. O título de um texto recente de Noël Dolla, *La parole dite par um œil*[18], coloca singularmente em perspectiva essa ambigüidade, na qual Magritte insiste, dizendo "a pin-

18. Noël Dolla, *La parole dite par um œil* (L'Harmattan, col. Esthétiques, 1995).

tura torna visível o pensamento"[19]. Ou ainda a imagem de um cachimbo acompanhada do célebre "isto não é um cachimbo", proposição que é ela própria meio-pintura, meio-linguagem, e que resume bastante bem a situação de todo texto de artista; pintura/pensamento, imagem/palavras, prática/teoria: essas duplas ao mesmo tempo se opõem e se unem, de tal maneira que entre cada termo da dupla desenha-se uma fronteira móvel, um terreno vago de equilíbrio instável. Como saber qual dos dois fica em primeiro lugar, palavra ou olho, visível com a condição de ser pensado, ou pensamento com a condição de visibilidade? Distinção tênue e que muda com cada artista, cada movimento artístico e provavelmente também a cada época e cada 'moda' teórica. (A atual importância das análises lingüísticas tem alguma relação com o abundante florescimento de textos de artistas.)

É de tal maneira tênue que a obra torna-se abstrata, não responde mais aos cânones das teorias fundadoras e escapa à interpretação disciplinar e até à investigação dos críticos. A arte contemporânea – sem falar da própria arte conceitual que se serve dessa ambigüidade para com ela fazer obra – defronta-se com essa necessidade de *tornar visível não o mundo invisível, mas sua própria obra*. É ela, a coisa, que tem necessidade de visibilidade (a possibilidade de ser vista por um público), e para isso é preciso que seja transportada para o registro do escrito, do 'dito', e portanto da leitura.

19. René Magritte, *Écrits complets* (Flammarion, 1979).



"Você dirá: eu não quero falar das palavras mas apenas das coisas, eu responderei que, embora você só queira falar das coisas, isso só será possível com a mediação das palavras ou de outros signos[20]."

É, nesse caso, a leitura do texto que permite ver, que torna a coisa (obra) visível; é a argumentação, a *teoria que se vê* sob a forma que adota, na aparência de sua quase-invisibilidade. O texto do artista adquire um estatuto inteiramente diferente ou, mais precisamente, o traço que o unia até pouco tempo, de maneira bastante frouxa, à obra reforça-se, torna-se necessário, passa a fazer parte do dispositivo artístico. Dispositivo que tende cada vez mais a tomar a forma de um *texto-objeto*.

Isso pode ser confirmado pelo fato de, no período recente, não mais existirem obras sobre a arte que não recorram aos escritos dos artistas mais do que aos trabalhos de historiadores ou de esteticistas. Os livros de Kandinsky, os de Klee, de Mondrian, de Malevitch, Matisse, Magritte, os dos *land artists**, ou ainda de Barnett Newman, de Rodtchenko, de Reinhardt, de De Kooning parecem falar deles mesmos. A moda é o retorno à origem, e o documento funciona como prova.

20. Guillaume d'Ockham, *Écrits sur le premier livre des sentences*, citado por Joël Biard, *Guillaume d'Ockham, logique et philosophie* (PUF, 1997).

* *Land art*: movimento artístico nascido nos Estados Unidos em 1967-1968, sob o impulso de um grupo de artistas que pretendiam dissociar práticas artísticas e produção de objetos. Surgiu também na Europa ao mesmo tempo que as diversas revoltas estudantis, o triunfo da *pop music* e as primeiras comunidades *hippies*. (N. de T.)

## III. O RUMOR TEÓRICO

Das teorias de fundação às teorias de acompanhamento, aos escritos de artistas e de críticos, o discurso envolve a prática da arte. Mesmo considerando, como muitos, que essa prática seja pura intuição e inspiração, não-conceitual e não-intelectual, a teorização está sempre presente, teorizando justamente essa ausência voluntária de teoria. Isso pode parecer um sofisma, como também parece paradoxal o casamento 'rumor-teoria'...

A respeito do primeiro ponto, contudo, considerando atentamente a aparência espontânea do artista, sua sensibilidade, seu 'gênio', a maneira como ele não 'reproduz o visível, mas, sim, torna-o visível'[21], percebe-se até que ponto existe, não uma constatação, algo óbvio, uma evidência incontornável, mas, ao contrário, como pano de fundo, uma teoria que irriga e orienta essas proposições. Elas erigem-se com efeito sobre um fundo filosófico, um misto de platonismo (reproduzir é ruim, pois nos afasta da verdade) e de neoplatonismo (tornar visível o invisível é glorificar o Um; o homem completa e aperfeiçoa a natureza de maneira natural). Na qualidade de teoria ambiental, vimos essas proposições no início deste trabalho. A elas se misturam uma teoria do gênio herdada de Kant e do romantismo e uma teoria da história, que deveria se contrapor mas que na realidade se junta, e a hipótese, metafísica, de um mundo invisível que nos cerca e nos instiga a descobri-lo, mesmo diante do fato de que o sublime por definição é indizível e informulável...

21. Paul Klee, 'Credo du créateur', em *Théorie de l'art moderne* (Denoël-Gonthier, 1971).



Assim, o que à primeira vista pode parecer opiniões vagas, humores, gostos pessoais, em suma, o que não se discute, como diz o ditado, sujeito a modificação, sem bases bem fundadas e onde nem sequer se cogita encontrar qualquer teorização, é na verdade uma espécie de resumo de teorias mescladas, que o hábito tornou naturais, evidentes, ou seja, implícitas.

Para captar o aspecto 'teórico' dessa opinião da qual se fala tão mal, temos de repensar a natureza da doxa, seu papel, sua utilidade e o tipo de conhecimento de que se vale. Com efeito, quando se fala de opinião e de tantas acepções diversas, esquece-se a origem dessa espécie de julgamento, origem que, no caso, é a doxa, noção em geral vista como oposta ao *logos* e possuidora de todas as características de um mau *logos*, de um *logos* errático, pouco seguro, degradado, que é preciso soerguer. Para a filosofia clássica, é o último degrau do conhecimento, o conhecimento por 'ouvir dizer'. O ponto onde a teoria fracassa em ser compreendida e onde o falatório, o 'falar sem dizer nada', substitui o desejo de conhecimento[22].

22. No que se refere à doxa e sua relação com a arte, cf. Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun, du bon usage de la doxa* (Le Seuil, 1997).

## 1. A doxa, nascimento e usos

Se nos baseamos na tradição clássica, doxa é o nome de um conhecimento de primeiro grau, o mais baixo: o que põe em cena o 'ouvir dizer', o que se escutou falar, que se recebe e aceita como um ruído, ou que é emitido como pura aparência. Poder-se-ia mesmo dizer que não se trata em absoluto de conhecimento. Essa má opinião acerca da *doxa-como-opinião* se transmitiu com constância ao longo dos séculos, é encontrada em Spinoza no *Court Traité*, expressamente colocada em último lugar, e acompanha nossas próprias opiniões – ditas 'pessoais' sobre a opinião (e veremos o quanto esse qualificativo de pessoais é errôneo...) –, dotando-nos assim de uma opinião dóxica sobre a doxa.

Mas, ao reconsiderarmos esse tipo de 'conhecimento', nós o encontramos ligado a uma configuração específica que alia tempo, lugar e papel social, e que compreende, a esse título, um dispositivo de transmissão da memória, do saber adquirido e dos métodos de aprendizagem.

Esse tempo e esse lugar são os da cidade antiga. E, de fato, a doxa não é concebível fora da comunidade urbana e do que ela oferece como pluralidade de classes, de ofícios, de organizações administrativas, de povos e de línguas diversas. A doxa nasce com a *polis*, à qual é indispensável. Por quê? Porque o funcionamento da cidade necessita da diversidade de ofícios e de saberes, e por isso mesmo, por um lado, de modos de conhecimento distintos, de linguagens distintas, e, por outro, de uma linguagem comum compreensível por



todos e que una os membros da comunidade, permitindo-lhes falar entre si e participar de uma cultura comum – espécie de reservatório de memória – dentro da qual eles possam buscar o que bem entenderem.

De que forma a doxa assegura esse duplo papel?

Primeiro, pelo fato de ser o modo de saber apropriado a certos ofícios, portanto uma linguagem especializada: tal é a linguagem de todo artesanato, de todos os ofícios em que a prática é mais importante do que a especulação intelectual. Trata-se de receitas empíricas, de termos de ofício, de um saber consignado em listas e em acrescentamentos, de práticas aperfeiçoadas ao longo dos anos, transmitidas pelos mestres a seus aprendizes, e não de construção teórica. É, pois, um saber dóxico, que pode mudar – e ao longo do tempo, e segundo as escolas e os mestres –, mas é ainda assim um saber e muito útil à cidade. O que faria ela sem médico, sem arquiteto, sem marceneiro nem oleiro, sem ginasta nem músico? Todos aprendem seus ofícios por intermédio dos ouvir-dizeres, espécie de corrente que passa de mestre a mestre. Nada de universalidade, pois, nada além do particular e, assim, nenhuma 'ciência ' propriamente dita. Esta é reservada à teoria e aos teóricos, ou seja, aos filósofos, que detêm esse estranho poder de dizer a verdade, o bem e o belo, e de dizer também, na mesma ocasião, que a doxa e os doxistas não o podem fazer. A estes cabe apenas dizer o verossímil, o que se parece com a verdade, trabalhar na esfera da ilusão e da diversidade das aparências.

Contudo, considerando a importância dessas dóxai, que tecem no seio da cidade uma cadeia de palavras particulares, chega-se a dizer que, em termos de ligação útil, a doxa ultrapassa de muito a palavra isolada, elitista do filósofo, ainda que uma seja particular e a outra, universal...

## 2. Transmissão do elo e lugar-comum

É que também são mulheres e crianças e algumas vezes escravos os detentores da palavra dóxica, e a linguagem deles, esse contínuo ruído de fundo, é o bem e o elo comum da comunidade. Claro, trata-se de falatórios, palavras à-toa, palavras ao vento, mas também, e ao mesmo tempo, o fundo memorável da educação, do aprendizado do povo e da comunidade.

Preceitos, lendas, superstições, histórias e História se misturam em um constante rumor, enfeitadas com migalhas de saber, de receitas privadas, de conselhos e opiniões, remédios caseiros, diz-se.

Podemos nos perguntar qual é o cimento que mantém juntas essas migalhas de saberes, mas, se consideramos realmente apenas viáveis e transmissíveis as organizações conceituais, não temos como não desprezar essa disparatada colcha de retalhos. Mas a lógica das deduções silogísticas que comanda a montagem desses fragmentos heteróclitos é inteiramente diferente, e há que reter prioritariamente no mínimo uma de suas características: essa montagem é extremamente sólida, resiste a todas as críticas e manifesta uma



vitalidade a toda prova. Será necessário perguntar-se qual a causa e o que a torna tão indestrutível. Contudo, será necessário também indagar-se a que uso essa montagem se destina e se é preciso, como apregoa o *logos* da lógica, reorganizar sua desordem ou deixá-la em sua inconseqüência.

A solidez da doxa se deve curiosamente à sua extrema maleabilidade; a doxa está entregue à apreciação de indivíduos, sem doutrina para fixar seus contornos; e as opiniões dóxicas se adaptam com efeito às circunstâncias; daí seu aspecto mutante ao mesmo tempo em que os traços característicos de seu exercício permanecem constantes. Veremos assim, em relação ao que nos diz respeito – a atividade artística –, a doxa adaptar-se às novas condições da prática da arte, mesmo que pouco a pouco e com certo atraso em relação à própria prática (Picasso tornou-se um 'clássico' da doxa, que fez dele um de seus ícones favoritos).

Da mesma maneira, essa solidez se deve ao fato de a doxa não proceder de uma transmissão institucional: suas proposições não são estudadas em livros; ela não é lida em textos, ela é escutada, ouvida como um ruído de fundo ao qual não se presta atenção; por isso escapa à análise e portanto à crítica. E, além do mais, como criticar, com os critérios clássicos que menosprezam a contradição e a incoerência, alguma coisa que desde logo se coloca como incoerência e contradição?

Enfim, essa doxa é um resumo (pejorativamente, diríamos um 'amontoado') de *lugares-comuns*. É a esse uso que

ela é destinada, e é esse seu papel principal. Os lugares-comuns são as proposições e crenças comuns que se instalam por repetição e forjam os hábitos de pensar, de sentir e de perceber. O que se denomina 'cultura'. Sendo 'lugares', essas proposições podem ser detectadas da mesma maneira que os 'lugares' ou *topoi* da retórica antiga. Eles reúnem, com efeito, os dispositivos de argumentações possíveis seguindo os sujeitos, as paixões, os julgamentos, os atos, as intenções, as causas, as presunções etc. Um bom retórico se serve desses *lugares* para passar em revista todas as possibilidades de defesa ou de ataque e os combina entre si de modo a orientar seu discurso: essa orientação dentro do labirinto dos *topoi* é o que se chama de sentido. Na expressão *lugares-comuns*, se lugares designa perfeitamente os 'pacotes' de sentido, *comuns* designa, por sua vez, a partilha desse sentido entre todos os que formam a comunidade: o 'bom senso' é o resultado da aceitação e da afirmação repetida desses lugares-comuns. O trabalho da doxa é visto a partir de então como trabalho de coesão social; ela oferece a todos sua trama bem tecida, sem exceção, e esses 'lugares' apresentados por ela ao entendimento de todos nos tornam capazes de nos entendermos uns com os outros.

Assim, a cultura é exatamente esse tecido de lugares-comuns costurados pela doxa, aos quais todos aderimos em uma dada comunidade. E nada mais do que isso. O que é posto à disposição de todos nos lugares-comuns? O patrimônio recebido e retransmitido das 'idéias prontas' sobre a vida,



a moral, a arte, o belo, o verdadeiro, a ciência, o progresso, a democracia... E esse 'amontoado' não tem nenhum rigor de montagem, a não ser o fato de poder ser inteiramente repensado, de poder passar pelo crivo da razão por um teórico... (acontecimento pouco provável, dado que esse conjunto é solidamente tramado e resistente à dissolução crítica: o mais arguto dos teóricos, o maior dos pensadores, considerará consolidadas longas listas de doxa, desde que não digam respeito à abordagem das questões de que estiver tratando). Contudo, é justo essa trama que liga os diferentes grupos dentro de uma comunidade de cultura que compartilha os mesmos valores. E se é assim no que diz respeito à idéia (e à crença) que compartilhamos sobre a ciência (seu progresso), sobre a democracia (sua necessidade), sobre a moral (inclua-se a do altruísmo, do anti-racismo, da liberdade, da igualdade e da universalidade dos direitos), a mesma coisa ocorre em relação à arte (mesmo que, no caso, as proposições sejam menos claras).

Eis portanto a doxa dando lugar aos *lugares-comuns* sobre a arte. Detenhamo-nos por um momento nessas proposições e vejamos como elas são oriundas e tecidas a partir das teorias que vimos passando em revista até agora.

### 3. As proposições dóxicas sobre a arte e seus usos

Sobre arte, a proposição comum consiste em admitir sua necessidade. A razão: é que sua prática é uma das características do homem (como rir ou errar). É seu apanágio;

os animais não são artistas. Ao homem cabem todas as primazias, inclusive a seguinte: realizar atos gratuitos não diretamente ligados ao interesse (a fome, a sobrevivência), um ato por nada, pela beleza do gesto.

À primeira vista, essa proposição nada tem de especial; nós a recebemos como o enunciado de uma evidência absolutamente natural. Olhando-a mais de perto, contudo, nos damos conta de que ela se parece estranhamente com um dos quatro momentos do julgamento de gosto kantiano: o 'desinteressamento'. Ela se parece com ele, mas não é idêntica; com efeito, para Kant, trata-se de um dos traços do julgamento estético *vis-à-vis* um objeto de arte, dentro do espaço circunscrito que é o dele; para a doxa, em compensação, trata-se de uma característica do homem em geral, sem que a questão seja o julgamento de um objeto especificado. A doxa transmite, pois, de fato, *alguma* teoria, mas à sua moda, ordenando o conteúdo. A generalização é um de seus ardis; outro de seus ardis, que facilita a transmissão, é falar do objeto do modo como a teoria falaria de julgamento ou de atitude. Com efeito, da atitude estética que deve ser desinteressada segundo Kant, a doxa passa ao objeto de arte: ele não deve suscitar interesse, ele não deve ser consumível nem utilitário de nenhuma maneira. Por outro lado, o que para Kant cabe aos que olham, os contempladores, e que lhes assegura que estão de fato lançando um olhar estético sobre o que contemplam, a doxa atribui o papel a outro sujeito inteiramente diferente, um sujeito único, aquele que faz a obra, o



artista; é ele que, segundo a doxa, deve ser desinteressado... e no sentido mais econômico do termo.

Podemos encadear muitas outras proposições de lugares-comuns da doxa sobre a questão da arte: eles vêm de toda parte, de todos os estratos que compuseram lentamente essa vulgata, e o interesse dessa composição é seu polimorfismo, sua labilidade e a maneira pela qual ela evita quase inocentemente o princípio da não-contradição. Só para citar alguns outros exemplos:

– Do *platonismo*, a doxa retém a clara separação entre arte e técnica (que Platão nunca fez), a técnica sendo desprezível pelo fato de ser útil, voltada ao interesse, construída em torno do particular e não do universal, e vulgar demais para se aproximar da beleza. A arte não deve se comprometer com a técnica, sob o risco de se mecanizar, de se tornar fria e calculista (donde a recusa da doxa a considerar as artes tecnológicas como arte). Assim, ela adotou o discurso negativo, antitécnico e antidóxico de Platão e o confrontou com uma idéia de arte que, por ter passado por Aristóteles, por Kant, pelo neoplatonismo e por dois mil anos de discursos sobre as obras de arte, carregou-se positivamente de qualidades superiores. O resultado é esse curioso amálgama e essa inconseqüência radical que faz ignorar a parte técnica do trabalho artístico e ao mesmo tempo a exige como prova do valor da obra...

– Do *neoplatonismo*, a doxa mantém a idéia de que a arte participa do Ser e do Um, que seu valor é o mesmo concedido à alma, e que, ao se celebrar e praticar a arte, está se cele-

brando a Natureza e Deus. E também que a Natureza constitui ao mesmo tempo o valor a respeitar e o objetivo a perseguir (é preciso trabalhar para ser natural); é sabido que a natureza (o dom) sem trabalho não vale nada, mas, paralelamente, a doxa nos diz que o trabalho sem o natural é da mesma maneira nulo. A natureza indica o bom sentido, o caminho a seguir, ela é um dos principais lugares-comuns da doxa, mesmo e sobretudo que não se consiga defini-la. (Seria preciso perguntar-se que parte ocupa o lugar-comum nas eruditas análises de certos fenomenólogos sobre a natureza naturante e a natureza naturada... Que natureza é essa que se afirma pela obra do artista que natura a natureza?) Seja qual for, natureza ou Deus, a arte se compromete com o divino, o sagrado, e qualquer infração à reverência recebe severas reprimendas.

– Do *romantismo e da Escola de Frankfurt*, a doxa retém, embora de maneira antinômica, que a arte deve ser crítica diante dos valores do senso comum, irreverente diante de uma sacralização ou privilégios insustentáveis. É preciso ter espírito contestador de vanguarda, única garantia da originalidade desejada. Não se trata mais de natureza, no caso, mas de invenção crítica, tão longe quanto possível do real.

– De *Nietzsche e do romantismo*, que o artista é um gênio insólito, acima do bem e do mal. Entretanto, diz ainda a doxa, é preciso respeitar a moral comum, sob pena de se ser rejeitado.

– De *Schopenhauer*, que a arte apaga toda dor, bem como todo desejo; que o estado de leveza, de falta de peso, é



desejável, como também a ataraxia. A suspensão fora dos barulhos da multidão, o isolamento são condições da arte e da felicidade; contudo, ainda assim, a arte deve comunicar (Kant), mesmo que o artista esteja isolado, mesmo que se queira que a arte seja incomunicável e inefável, e que nada possa ser dito, já que ela escapa a nossos sentidos, assim como a qualquer explicação.

– Finalmente, de uma verdadeira corrente de pensamento democrático vem a idéia de que a arte deve estar ao alcance de todos, do senso comum e do bom senso, que é um *lugar* comum (no sentido de espaço público), propriedade da comunidade e não de uma só pessoa, que ela faz parte da história, ou seja, de nossas memórias (mesmo que nada saibamos sobre ela, nem sequer que ela existe), e portanto está ligada ao corpo físico e espiritual da nação, se bem que por certo – diz ainda a doxa – ela seja absolutamente universal (embora, sabe-se, a doxa não saiba nada do universal, nem poderia saber nada, confinada que está no particular).

Todas essas afirmações contraditórias (que não enumeramos, seriam necessárias páginas) em nada atrapalham a doxa, que as mistura, embaralha, retira um ou diversos elementos quando é o caso de atacar ou defender, exatamente como faria o retórico, a quem ela nada deixa a desejar. Esse aspecto desordenado que ela nos mostra faz pensar que se trata de um falar sem dizer nada, de atirar palavras ao vento, e que são apenas palavras maldosas correndo pelas ruas,

às quais não se deve dar nenhuma importância, seu despropósito devendo até mesmo ser deplorado.

Ora, ao qualificar a doxa de rumor teórico, no terreno da arte, quisemos mostrar que não é bem assim, que a doxa é um gênero de discurso *alogos*, não absurdo, mas ao lado e fora da lógica, da erudição e do conhecimento preciso; que esse discurso é sustentado por um amálgama de teorias, carregado por sua vez de elementos teóricos numerosos e absolutamente reconhecíveis sob seus disfarces, contribuindo para formar em torno da arte uma nuvem de sentido (bom senso e lugares-comuns) que nos mantém em suspensão, seduzidos, perturbados, e nós mesmos dóxicos a respeito da arte, da qual compartilhamos simultânea ou sucessivamente todas as perspectivas que a doxa libera.

A doxa simplifica, generaliza, retém uma imagem e faz dela a alegoria do discurso feito em outros lugares; desliza de um objeto a outro, troca sujeito contra objeto e vice-versa; mas a doxa, esse conhecimento difuso que não se considera conhecimento, que se traduz em geral por 'opinião', também transporta as teorias da arte – todas as teorias da arte e seus acompanhamentos interpretativos – em total desordem junto com certas obras (as que estão inscritas no Panteão da memória) por meio de um transbordamento de felicidade; é esse transbordamento que forma na realidade nossas crenças sobre a arte, o que nós pensamos que ela é e deve ser como resposta ao rumor da doxa, atravessada de um lado ao outro pelo teórico. Não é, pois, tanto 'opinião'



– termo que significa pejorativamente humores, caprichos e gostos individuais sem relação com o razoável, flutuando segundo as variações da moda –, mas, sim, muito ao contrário, construção pacientemente elaborada nos ateliês do imaginário, saída de um terreno comum, o dos pensamentos que foram se formando no contato com as práticas e pouco a pouco adquiriram, ao se superpor por estratos, o porte de um palimpsesto, de uma estrutura geológica estratificada, muitas vezes milenar, tão sólida quanto a rocha. Sobre a qual, como um templo, eleva-se, erige-se nossa inabalável crença na arte.

# BIBLIOGRAFIA


### *Teorias*

ADORNO, Theodor. *Théorie esthétique* (Klincksieck, 1989).
ARISTÓTELES. *La Poétique* (trad. e notas de R. Dupont-Roc e J. Lallot, Le Seuil, 1980).
HEGEL, Friedrich. *Esthétique*, 4 v. (Aubier, 1944).
HEIDEGGER, Martin. *De l'origine de l'œuvre d'art* (Authentica, 1987).
KANT, Immanuel. *Critique du jugement* (trad. de Philonenko, Vrin, 1979).
NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie* (Gallimard, 1977).

### *Textos de artistas*

CÉZANNE, Paul. *Correspondences* (Grasset, 1978).
COURBET, Gustave. *Correspondence* (Flammarion, 1996).
DELACROIX, Eugène. *Journal* (Plon, 1996).
DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe* (Flammarion, 1975).
KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (Denoël, 1989).
KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne* (Gonthier, 1971).
MAGRITTE, René. *Écrits complets* (Flammarion, 1979).
VINCI, Leonardo da, *Carnets*, 2 v. (Gallimard, 1942).

### *Críticas*

BELTING, Hanz. *L'histoire de l'art est-elle finie?* (Jacqueline Chambon, 1989).
CROCE, Benedetto. *Essais d'esthétique* (Gallimard, 1991).
DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture, Les salons 1759, 1761, 1763* (Hermann, 1986).
FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique* (Gallimard, 1969).
GOMBRICH, E. H. *L'art et l'illusion* (Gallimard, 1971).
GREENBERG, Clement. *Art et culture. Essais critiques* (Macula, 1988).
LACOUE-LABARTHE, P., e Nancy, J.-L. *L'absolu littéraire* (Le Seuil, 1978).
*Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVI^e siècle (ens b-a)*, 1996.
PANOFSKY, Erwin. *Idea* (Gallimard, 1983).
____. *L'œuvre d'art et ses significations* (Gallimard, 1969).

# APÊNDICE

### *Edição brasileira das obras citadas*

ADORNO, Theodor. *Teoria estética* (trad. de Artur Mourão, São Paulo, Martins Fontes, 1988).
ARISTÓTELES. *A República* (trad. de Enrico Corvisieri, São Paulo, Nova Cultural, 1987. Os Pensadores).
____. *Ética a Nicômaco* (trad. de Leonel Vallandro, Gerd Bornheim e Eudoro de Souza, São Paulo, Nova Cultural, 1987. Os Pensadores).
____. *Poética* (trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Ars Poetica, 1993).
BARTHES, Roland. *O sistema da moda* (trad. de Lineide do Lago Salvador Mosca, São Paulo, Nacional/Edusp, 1979).
BAUMGARTEN, Alexander. *Estética*: a lógica da arte e do poema (trad. de Miriam Sutter Medeiros, Rio de Janeiro, Vozes,1993).
CÉZANNE, Paul. *Correspondência* (trad. de Antonio de Padua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1992).
DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*, 4ª ed. (trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1998).
DIDEROT, Denis. *Ensaios sobre a pintura* (trad. de Enid Abreu Dobranszky, Campinas, Unicamp/Papirus, 1993).
DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha* (trad. de Paulo Neves, São Paulo, Editora 34, 1998).

ECO, Umberto. *Estrutura ausente – Introdução à pesquisa de semiologia*, 3ª ed. (trad. de Perola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, 1976).

____. *Obra aberta* (trad. de Giovanni Cutolo, São Paulo, Perspectiva, 1968).

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*, 2ª ed. (trad. de Luis Corção, Rio de Janeiro, Zahar, 1977).

FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância; O Moisés de Michelângelo* (trad. de Walderedo Ismael de Oliveira; Órizonb Carneiro Muniz, Rio de Janeiro, Imago, 1997).

FRYE, Northorp. *Anatomia da crítica* (trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1973).

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método:* traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica (trad. de Flavio Paulo Meurer, Rio de Janeiro, Vozes, 1998).

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura* (trad. Otacílio Nunes, São Paulo, Ática, 2001).

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão:* um estudo da psicologia da representação pictória, 3ª ed. (trad. de Raul de Sá Barbosa, Martins Fontes, São Paulo, 1995).

HEGEL, Friedrich. *Cursos de estética*, 2 v. (trad. de Marco Aurélio e Oliver Trolle, São Paulo, Edusp, 2000).

____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*, 3 v. (trad. de Claudio Henrique de Lima Vaz e Paulo Meneses, São Paulo, Loyola, 1995).

____. *Estética:* a idéia e o ideal, o belo artístico ou o ideal (trad. de Orlando Vitorino, São Paulo, Nova Cultural, 2000. Os Pensadores).

HORKHEIMER, Max. *Teoria tradicional e teoria crítica* (São Paulo, Nova Cultural, 1989. Os Pensadores).

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura* (trad. de Antonio de Padua e Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1990).

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo* (trad. de Valerio Rohden e Antonio Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993).

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, em *Obras incompletas* (trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Abril Cultural, 1983. Os Pensadores).



PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2004).

____. *Idea*: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte (trad. de Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes, 1994).

PLATÃO. *A defesa de Sócrates* (trad. de L. R. Andrade, São Paulo, Abril Cultural, 1980. Os Pensadores).

____. *Diálogos*, 3ª ed. rev. (trad. de Carlos Alberto Nunes, Belém, Universidade Federal do Pará, 1975).

RICŒUR, Paul. *A metáfora viva* (trad. de Dion Davi Macedo, São Paulo, Loyola, 2000).

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermenêutica*: a arte e técnica da interpretação (trad. de Celso Reni Braida, Petrópolis, Vozes, 1999).

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* (trad. de M. F. Sa Correia, Rio de Janeiro, Contraponto, 2001).

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* (trad. de Luis Henrique Lopes dos Santos, São Paulo, Edusp, 2001).